ВСЕ БЕЛОРУССКИЕ ФИЛЬМЫ

2

100 лет кино
гадоў кіно
years of the cinema

Издание осуществлено
в соответствии с Постановлением
Кабинета Министров Республики Беларусь
и
планом основных мероприятий
Министерства культуры Республики Беларусь
на 1999 год

при поддержке
Культурной ассоциации "Ойкос"
и
закрытого акционерного общества "Тэксарт"

National Academy of Sciences of Belarus
Institute of Arts, Ethnography and Folklore

ALL
BELARUSIAN FILMS

Vol. II

feature films

(1971 — 1983)

Catalogue

Minsk
"Belarusian science"
2000

Национальная академия наук Беларуси
Институт искусствоведения, этнографии и фольклора

ВСЕ
БЕЛОРУССКИЕ ФИЛЬМЫ

том II

игровое кино

(1971 — 1983)

каталог-справочник

Минск
"Беларуская навука"
2000

УДК 778.5(476) "1971/1983" (035.5)
В 84
ББК 85.374(4Беи)я2

Авторы-составители **Игорь АВДЕЕВ**, **Лариса ЗАЙЦЕВА**

Научный редактор **А.В.КРАСИНСКИЙ**
Перевод на английский язык — **Ю.В.СТУЛОВ**

Персональная благодарность:

профессору Минского государственного лингвистического университета ***Ю.В.СТУЛОВУ,***
генеральному директору ЗАО "ТЭКСАРТ" ***О.И.СИЛЬВАНОВИЧУ,***
председателю правления Культурной ассоциации "ОЙКОС" ***А.Ф.ЛИХОДИЕВСКОМУ,***
директору Белорусской ассоциации киновидеопродюссеров и дистрибьюторов ***Ю.А.ПАВЛОВИЧУ,***
директору информационно-культурного центра "РАЙ" ***И.М.ЗАЙЦЕВУ,***
коммерческому директору фирмы "АРТ ГЕЙЗЕР" ***П.В.БАРАНОВСКОМУ,***
зав. сектором фильмографии и библиографии (на рус.яз.) НИИ киноискусства Роскомкино ***Т.А.СИМАЧЕВОЙ,***
сотрудникам Гостелерадиофонда России ***А.В.БАЛУКОВОЙ, Л.Д.ФЕДОРОВОЙ, А.Ю.СОКОЛОВОЙ, Е.И.ОЛЕЙНИК, А.В.САБЛИНУ, З.И.КУПРЕВОЙ, Н.И.ШАШУРИНОЙ,***
ректору ВГИК ***А.В.НОВИКОВУ,***
зав. лабораторией отечественного кино ВГИК ***Н.Г.ЧЕРТОВОЙ,***
лаборантам ВГИК ***В.И.ЛЕВЕНКОВОЙ*** и ***А.В.ОСИНОЙ,***
зав. отделом кинопрограмм Национальной государственной телерадиокомпании Республики Беларусь ***Л.И.ПИСАРЧИК,***
зав. сектором отдела искусства Национальной библиотеки Республики Беларусь ***Т.Ф.ЗАЙЦЕВОЙ,***
главному редактору киножурнала "На экранах" ***Л.И.ПЕРЕГУДОВОЙ,***
ведущему специалисту фильмотеки Национальной к/с "Беларусьфильм" ***Е.И.ТАГАНОВУ,***
монтажницам фильмотеки Национальной к/с "Беларусьфильм" ***Т.Е.КЛИМОВИЧ*** и ***В.В.ПРОТАСЕВИЧ,***
редактору Национальной к/с "Беларусьфильм" ***Р.А.ГУЩИНОЙ,***
зав. фотопроизводством Музея современного изобразительного искусства ***С.Ю. ЛУКЬЯНОВУ,***
преподавателю кафедры криминалистики Академии МВД Республики Беларусь ***Г.Б.ДЕРГАЮ,***
а также всем кинематографистам и их близким, предоставившим ценный иконографический материал из личных архивов.

Все белорусские фильмы: Каталог-справочник. Т. 2. Игровое кино (1971—
В 84 1983) / Авт.-сост. И.Авдеев, Л.Зайцева; Науч. ред. А.В.Красинский. — Мн.: Бел. навука, 2000.— 299 с.: ил.

ISBN 985-08-0348-7 (Т.2).

Данное издание является продолжением истории белорусского кино в фактах. Второй том включает полное фильмографическое описание белорусских игровых фильмов, созданных (в том числе и для телевидения) на к/с "Беларусьфильм" в 1971—1983 гг., а также другие разнообразные сведения о них. Издание такого рода осуществляется впервые (и не только в нашей стране).

Каталог-справочник явится ценным подспорьем всем, кто интересуется историей национальной культуры, занимается ее популяризацией.

УДК 778.5(476) "1971/1983" (035.5)
ББК 85.374(4Беи)я2

ISBN 985-08-0348-7 (Т.2)
ISBN 985-08-0349-5

© И.Авдеев, Л.Зайцева, 2000
© Редактирование, художественное оформление издательства "Беларуская навука", 2000

ОТ АВТОРОВ-СОСТАВИТЕЛЕЙ

"Рецензируемый каталог — приятный сюрприз. Страны бывшего Советского Союза с намного более известными кинематографическими традициями, как, например, Грузия, Казахстан или Украина, не публиковали столь полных справочников, посвященных своим национальным кинематографиям... Можно только надеяться, что этот ценный проект будет завершен в скором будущем. Каталог **"Все белорусские фильмы"** можно горячо порекомендовать всем, кто интересуется историей белорусского и советского кино, а также белорусской культурой. Это необходимая книга для всех библиотек, которые специализируются в киноведении и славянских культурах".

Данный фрагмент рецензии в канадском научном журнале **"Canadian Slavonic Papers: An Interdisciplinary Journal Devoted to Central and Eastern Europe"**, как и другие отзывы, красноречиво подтверждает правильность нашего изначального намерения — провести исчерпывающую ревизию белорусского кинематографического наследия, способствовать активной его популяризации. Сегодня география распространения первого тома каталога-справочника **"Все белорусские фильмы (1926—1970)"** включает страны как ближнего, так и дальнего зарубежья — Россию, Германию, США, Великобританию, Украину, Японию, Венгрию, Швецию, Израиль, Канаду, Польшу, Францию и т.д., что вполне объяснимо: рецензент российского критико-библиографического журнала о кино **"Читальный зал"** охарактеризовал эту работу как "образцовое фильмографическое издание", а Гильдия киноведов и кинокритиков России отметила авторский коллектив специальным дипломом.

Следуя пожеланиям пользователей каталога-справочника, в тексте второго тома сделан ряд уточнений. В частности, в описание каждого фильма добавлен хронометраж его кино- и телепоказа; указано, какие из фильмов производились на белорусском языке, какие — по заказу Центрального или Белорусского телевидения; расширено резюме на английском языке. Что же касается принципа отбора фильмов, то в трехтомник включены все игровые фильмы (в том числе короткометражные), созданные (в частности и для телевидения, но на кинопленке; либо совместно — как копродукция) национальными государственными киноорганизациями (трестом **Белгоскино** на производственной базе к/с Москвы и Ленинграда — с 1926 г.; к/с **"Советская Беларусь"** — с 1928 г. в Ленинграде и с 1939 г. в Минске; к/с **"Беларусьфильм"** — с 1946 г. в Минске), а также возникшими в Беларуси на рубеже 80—90-х годов независимыми (частными) студиями (фирмами), которые использовали производственно-творческую базу к/с **"Беларусьфильм"**.

В преддверии открытия в Минске Музея истории белорусского кино авторы-составители по-прежнему будут признательны за любую информацию о белорусских фильмах (прежде всего — о наличии за рубежом несохранившихся у нас картин и фрагментов 20—30-х годов на белорусском языке). ***Наш адрес: 220072. Республика Беларусь, г.Минск, ул. Сурганова, д. 1, корп. 2; тел/факс: (017) 284-23-81; E-mail: silver@open.minsk.by.***

FROM THE AUTHORS AND EDITORS

"The catalogue under review is a pleasant surprise. Countries of the former Soviet Union with much better known cinematic traditions — like Georgia, Kazakhstan and the Ukraine, for example — have not published such comprehensive guides devoted to their national cinemas... One can only hope that this valuable project will be brought to completion in the near future. *All Belarusian Films* is highly recommended to those interested in the history of Belarusian and Soviet cinema as well as Belarusian culture. It is a must for library collections that encompass film studies and Slavic cultures".

This fragment of the review in the *Canadian Slavonic Papers: An Interdisciplinary Journal Devoted to Central and Eastern Europe*, as well as other reviews, eloquently proves the correctness of our original intention — to thoroughly examine the Belarusian film heritage and to promote it. Today the geography of the places where the volume 1 of the catalogue *All Belarusian Films (1926—1970)* is available includes not only the neighboring countries but also distant lands —Russia, Germany, the U.S.A., Great Britain, the Ukraine, Japan, Hungary, Israel, Canada, Poland, France, etc., which is understandable: the reviewer of the Russian critical and bibliographical film journal *Chitalny Zal* called this edition "an exemplary filmographic edition" while the Russian Guild of Film Critics awarded a diploma of distinction to the authors.

Following the requests of the users of the catalogue a number of additions were made in volume 2. In particular, the description of each film is now complemented with its length in time for film and TV screening; it is specified which of the films were made in Belarusian; which of them were commissioned by Central or Belarusian television; the summary in English has been expanded. As far as the principle of selecting the films is concerned, the 3-volume catalogue contains all the feature films (including short films, co-productions and those which were made also for TV but on film) made by the national state film organizations (the *Belgoskino* trust which used the industrial basis of the film studios in Moscow and Leningrad since 1926; the *Soviet Belarus* studio located in Leningrad since 1928 and in Minsk since 1939; the *Belarusfilm* studios located in Minsk since 1946) and also by independent/private film studios/firms which appeared in Belarus in the late 1980's—90's and which used the industrial and creative basis of the *Belarusfilm* studios.

On the eve of opening the Museum of the History of Belarusian Cinema in Minsk the authors will be grateful for any information about Belarusian films (especially about the availability abroad of the films and fragments of the 1920's—30's which have not been preserved in Belarus). ***Our address is: 1, kor. 2 Surganova St, Institute of Arts, Ethnography and Folklore of the Academy of Sciences of Belarus, Minsk 220072. Belarus, tel/fax: + 00375 17 284-23-81; E-mail: silver@open.minsk.by.***

СПИСОК ПРИНЯТЫХ СОКРАЩЕНИЙ

ББ — Аб Е. Бронюс Бабкаускас. Л., 1979;
БПМЭ— Большие проблемы малого экрана. М., 1981;
ВЗЭ — Павлючик Л. Время — в зеркале экрана. Мн., 1986;
ВМК — Маматова Л. Ветви могучей кроны. М., 1986;
ВТ — Гудкова Л. Виктор Туров. М., 1984;
ГПЭ — Камшалов А. Героика подвига на экране: Военно-патриотическая тема в советском кинематографе. М., 1986;
ЖПБК— Зайцева Л.Н. Жанровая палитра белорусского кино. Мн., 1983;
ЖЛС — Павлючик Л. Живая летопись современности. Мн., 1980;
ИЭ — Павлючик Л. От исповеди к эпосу. М., 1985;
КіЛ — Бондарава Е. Кінематограф і літаратура: Творы беларускіх пісьменнікаў на экране. Мн., 1993;
МСиМР— Романенко А. Мир сказочный и мир реальный. М., 1987;
МТ — Многосерийный телефильм: истоки, практика, перспективы. М., 1976;
ПГЛ — Память грозовых лет: Великая Отечественная война в советском кино 1970-х годов. Л., 1980;
СБК — Современное белорусское кино. Мн., 1985;
СК-70— Советское кино. 70-е годы: Основные тенденции развития. М., 1984;
СКИ — Мясников Г. Советское кинодекорационное искусство (1975—1986). М.,1987;
СХТ — Нечай О. Становление художественного телефильма. Мн., 1976;
ФГВ — Красинский А. Фильмы, герои, время. Мн., 1975;
ЧВП — Смаль В. Человек. Война. Подвиг. Мн., 1979.
ЭиК — Экран и культура. Мн., 1988;
ЭРИ — Бондарева Е. Экран в разных измерениях. Мн., 1983;

ВМ — газ. "Вечерний Минск";
ГП — газ. "Гродненская правда";
ГР — газ. "Голас Радзімы";
ДЛ — журн. "Детская литература";
ДН — журн. "Дружба народов";
ЗЮ — газ. "Знамя юности";
ИК — журн. "Искусство кино";
КЗ — газ. "Красная звезда";
КБ — журн. "Коммунист Белоруссии";
КП — газ. "Комсомольская правда";
ЛГ — газ. "Литературная газета";
ЛіМ — газ. "Літаратура і мастацтва";
ЛО — журн. "Литературное обозрение";
ЛП — газ. "Ленинградская правда";
ЛР — газ. "Литературная Россия";
МБ — журн. "Мастацтва Беларусі";
МК — газ. "Московский комсомолец";
МП — газ. "Мінская праўда";
НГ — газ. "Настаўніцкая газета";
НФ — журн. "Новые фильмы";
РіС — журн. "Работніца і сялянка";
СБ — газ. "Советская Белоруссия";
СГ — газ. "Сельская газета";
СЖ — газ. "Сельская жизнь";
СК — газ. "Советская культура";
СКЗ — журн. "Спутник кинозрителя";
СИ — газ. "Социалистическая индустрия";
СР — газ. "Советская Россия";
СС — газ. "Советский спорт";
СФ — журн. "Советский фильм";
СФзР— "Советские фильмы за рубежом" (информационный бюллетень в/о "Совэкспортфильм");
СЭ — журн. "Советский экран";
ТиР — журн. "Телевидение и радиовещание";
ТКиТ— журн. "Техника кино и телевидения";
УГ — газ. "Учительская газета";
ЧЗ — газ. "Чырвоная змена";

балетм. — балетмейстер;
бел. — белорусский;
вар. — вариант;
ВГИК — Всесоюзный государственный институт кинематографии;
веч. — вечерний;
ВКФ — Всесоюзный кинофестиваль;
втор. — второй;
ВФ — Всесоюзный фестиваль;
в/э — выход на экран;
газ. — газета;
дипл. — дипломник;
дир. — директор;
др. — другой/другое;
журн. — журнал;
звук. — звуковой;
звукооп. — звукооператор;
исп. — исполнитель/исполняет;
кашетир. — кашетированный;
кашир. — кашированный;
комп. — композитор;
комс. — комсомолец;
консульт. — консультант;
к/с — киностудия;
м — метры;
мин. — минуты;
МКФ — Международный кинофестиваль;
монт. — монтажер;
моск. — московский;
муз. — музыкальный;
муз.оформ. — музыкальный оформитель;
мультипл. — мультипликация/мультипликатор;
назв. — название;
обычн. — обычный;
оп. — оператор;
пиротех. — пиротехник;
пост. — постановщик;
ред. — редактор;
реж. — режиссер;
сер. — серия;
сов. — советский;
сц. — сценарист;
худ. — художник;
худ.-грим. — художник-гример;
худ.-декор. — художник-декоратор;
худ.по кост.— художник по костюмам;
худ. рук. — художественный руководитель;
цв. — цветной;
ч. — часть;
ч/б — черно-белый;
ш/э — широкоэкранный;
ш/ф — широкоформатный;
ЭМТО — Экспериментальное молодежное творческое объединение.

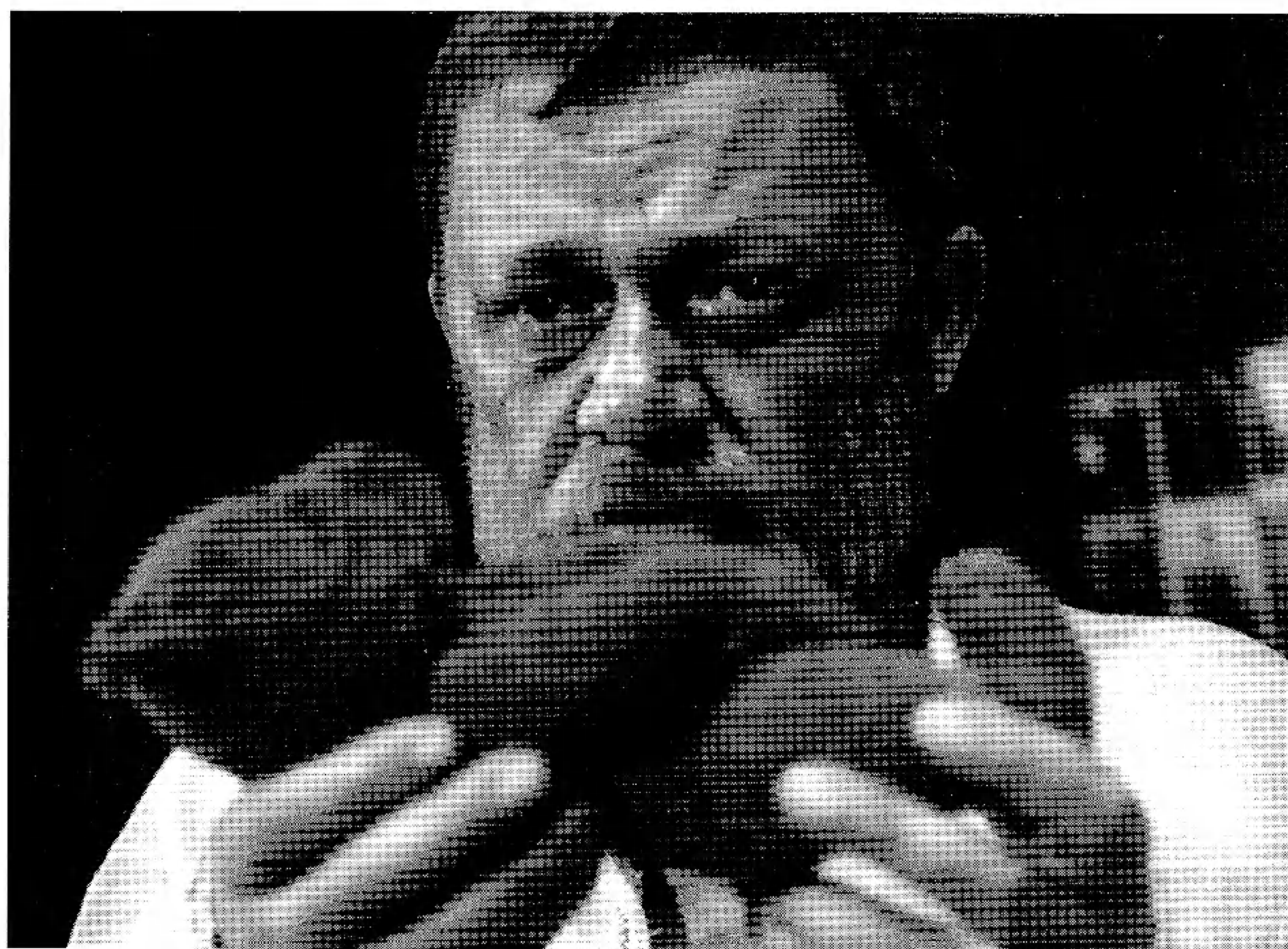
БАТЬКА (БАЦЬКА) (DAD) — ч/б, ш/э и обычн., 9 ч., 2529 м (вар. 1972 г. на бел. языке — обычн., 2529 м), 94 мин., в/э 22.XII.1971 г.

Сц. Р.Шмырев; реж. **Борис Степанов**; оп. И.Ремишевский; худ. В.Дементьев; втор. реж. Ю.Филин; втор. оп. Л.Слобин; комп. В.Чередниченко; звукооп. В.Демкин; худ.-грим. А.Журба; худ. по кост. А.Лозицкий; монт. М.Бодренникова; ред. А.Делендик; дир. И.Филоненко. В ролях: Ю.Горобец (Батька), Б.Владомирский (Потапов), В.Тарасов (Бирилло), Л.Румянцева (Нина), А.Леньков (Сашок), Л.Гаприндашвили (Нико), Г.Николаев (Яков), Г.Овсянников (Микита), А.Трусов (Нил), Л.Черепанова (Анна), Н.Прокопович (Каменков), Егор Николаев (Миша), Лена Ольшевская (Зина), Витя Добыш (Сережа), Ира Байковская (Лиза), Л.Бар (гауляйтер), Г.Зоммер (генерал Арендт), Ю.Каминский (майор Штюбер); А.Белов, Н.Жуковская, А.Зимина, В.Кулешов, Л.Михайлов, Р.Шмырев, В.Поночевный.

Героическая драма.

Диплом и первая премия Ю.Горобцу "за лучшее исполнение мужской роли" на V ВКФ (Тбилиси, 1972).

"Герою Советского Союза Минаю Шмыреву посвящается". Отправленные в эвакуацию в начале войны дети Шмырева Миша, Зина, Сережа и Лиза (жена его умерла) попадают в район высадки немецкого десанта. Шофер Яков отводит их к сестре Миная. Действия партизан, в том числе отряда Батьки, не дают покоя немцам. Гауляйтер приказывает в кратчайшие сроки подавить партизанское движение. Связная Нина — бывшая учительница в школе, где учились дети Миная, — сообщает о предстоящем нападении его отряда на райцентр. Во время операции контуженного Якова находит и приносит домой к жене Ане ее брат — полицейский Каменков. Яков проговаривается, и Каменков догадывается, где находятся дети Батьки. С Большой земли прилетает самолет с представителем штаба армии, который обсуждает со Шмыревым вопрос о сохранении коридора в немецкой обороне для армейской разведки и групп особого назначения Штаба партизанского движения. С этим самолетом Минай собирается отправить детей, но посланная за ними группа во главе с начальником штаба отряда Потаповым натыкается на немецкую засаду. По доносу Каменкова дети схвачены. Нина сообщает, что они живы. Но нападение на тюрьму в райцентре невозможно: там теперь крупная воинская часть и группы карателей. Батька в отчаянии. Он даже говорит с комиссаром Бирилло о том, отпустят ли немцы детей, если найдут его мертвым. Немцы начинают наступление с целью ликвидировать коридор. Батька посылает группу во главе с Потаповым имитировать отступление, чтобы отвлечь немцев в болотистые места и дать возможность уйти мирному населению. Партизаны Сашок и Нико с помощью Якова, который пошел работать в полицию в надежде освободить детей, пытаются проникнуть в тюрьму, но гибнут. Командующий карательной операцией генерал Арендт требует от майора Штюбера устроить ему свидание с Батькой, во время которого обещает, что, если отряд сложит оружие, жизнь гарантирована всем, а Батьке — еще счет в швейцарском банке и жизнь с детьми в нейтральной стране. Батька отказывается. Карательная операция продолжается. Чтобы спасти отряд от полного уничтожения, отход основных сил прикрывает небольшая группа, которую возглавляет сам Батька. Расставаясь с ним, Нина говорит, что будет его ждать. В жестоких боях гибнут товарищи Шмырева, а сам он, тяжело больной, в бреду, добирается до деревни, где живет мать. Его забирает в свой дом крестьянин Нил, поскольку у него безопаснее: он служит у немцев по заданию партизан. Детей ведут на казнь. В последний момент их пытается спасти Яков, но гибнет вместе с ними. Батька выздоравливает. За ним прилетает самолет, чтобы отвезти в Центральный штаб партизанского движения на совещание командиров.



Ю.Горобец — Батька

"Аўтары фільма... імкнуцца перш за ўсё зрокавымі, пластычнымі кінематаграфічнымі сродкамі раскрыць пакуты чалавечай душы і веліч чалавека-барацьбіта... Стыль фільма — адсутнасць усякай афектацыі. Выканаўца галоўнай ролі... разумее, што ў такой гранічна завостранай сітуацыі лёгка ўпасці ў меладраматызм. У яго выкананні Бацька перш за ўсё — натура моцная, неардынарная... Уражваюць вочы артыста. Набліжаныя экранам да нас, яны даюць магчымасць адчуць і сілу, і ўпэўненасць, і ўнутраную пераканананасць, і ў той жа час ваганні, цяжкі смутак ад непапраўных страт... Фільм пра народнага героя стаў для аўтараў перш за ўсё фільмам пра Чалавека, яго пакуты і мужнасць... Аператар... здолеў па-мастацку выразна раскрыць душэўны стан героя ў шэрагу буйнапланавых партрэтаў і разам з тым даць экспрэсіўныя замалёўкі беларускай прыроды... Музыка... арганічна ўплятаецца ў развіццё драматычнага дзеяння, у ёй выразна гучаць лірычная тэма дзяцінства і мужная — барацьбы. Пры ўсім тым... хацелася б ўсё ж бачыць яго [вобраз Міная] больш шматгранным. Найбольш падрабязна распрацавана ў сцэнарыі тэма адносін Міная да сям'і. А вось адносіны... да сваіх баявых сяброў усё ж, нягледзячы на асобныя ўдалыя сцэны, паказаны даволі павярхоўна... Толькі эскізна намечаны характары нават бліжэйшых паплечнікаў Міная... Між тым, нават эпізадычны персанаж можа быць абмаляваны аўтарамі настолькі выразна, што глядач уявіць і біяграфію героя, і яго характар (успомнім хаця б барадатага мужыка ў выкананні Б.Чыркова... у фільме "Чапаеў"). Такой лаканічнай вобразнай характарыстыкі нестае многім героям "Бацькі". Пры ўсіх асобных праліках фільм... прываблівае моцным характарам галоўнага героя, народнага важака. Карціна сведчыць, што для "Беларусьфільма" партызанская тэма яшчэ далёка не вычарпаная" (Нячай В. Прыцягальнасць мужнага характару // ЛіМ. 24.III.1972).

"Человек и война... Тема эта... не может потерять

актуальность, если художник, обращаясь к ней, старается сказать правду. Если он раскрывает антигуманную сущность войны, утверждает силу человеческого духа... [Авторы] не старались идти за фактом, не полагались на его трагическую силу. Смысловым центром фильма они сделали образ Батьки... Об этом намерении говорит даже название... Лаконичное, без претензий, оно отражает и отношение к герою, и образный строй картины. Батька... Человек с большой буквы, человек-легенда... Однако перед нами не монумент. Нет, создатели произведения... показали нам его живым, в плоти и крови. Мы видим человека, который был не только командиром партизанского отряда, но и его душой. Такой подход к трактовке образа главного героя стал главным условием удачи... Юрия Горобца. Артист вылепил характер редкой жизненной силы и убедительности. Он правдив в деталях, в каждом движении, в слове и чувстве. И тогда, когда решительно и убежденно говорит с людьми. И когда он любуется в бинокль, как его дочь танцует. Глаза его в этот миг светятся бесконечной добротой, они словно источают тепло. Но вот Минай узнает: дети взяты в качестве заложников. Он идет по лесу — и глаза его кричат о нечеловеческой боли, которая готова разорвать сердце. Только в глухом лесном углу эта боль заставляет его упасть на землю... Эту сцену отчаяния, которая могла бы стать мелодраматичной, Ю.Горобец проводит с такой внутренней наполненностью, что мы не можем не верить — да... огромное человеческое горе. Пожалуй, актеру тут и не нужны были слова, которые сценарист вложил в его уста... В чем же секрет несгибаемости этого человека?.. В разговоре с немецким офицером, который надеется заставить Миная пойти на компромисс, командир отвечает, что... его, партизанского командира, глубокие корни связывают с землей, с народом: "Вырвать меня нельзя. Срубить можно"... Действительно, в фильме мы видим характер глубоко народный. И подвиг Батьки символизирует подвиг народа. Но основное достоинство фильма — удача образа главного героя — послужило и причиной его слабой стороны — однолинейности драматургического материала. Мы не видим в нем народа, в связи с которым черпает силу командир. Все свое внимание сосредоточив на Батьке, режиссер и сценарист окружили его героями, почти лишенными лица. Даже наиболее выписанный из них — Потапов... лишен индивидуальности. И если он не превращается в схему, тут заслуга артиста Б.Владомирского... Создатели фильма находят верный стиль —сдержанный, без ложной патетики, которая очень повредила бы, без надрыва, хотя многие сцены глубоко трагичны. Например, эпизод расстрела детей... К сожалению, режиссеру не удалось сцены с детьми сделать до конца правдивыми. Отсюда неумеренная эксплуатация отдельных деталей — например, того же мишки, с которым не расстается младший из ребят. Удачная деталь, повторяемая снова и снова, становится навязчивой. Чувствуется наигранность и в других сценах, например, когда двое партизан приходят в дом к полицаю, чтобы освободить детей... Драматургические издержки проявились... и в некоторой фрагментарности картины. Временами нарушается единство повествования. Кажется, будто создатели фильма не могут хоть немного отдалиться от событий, которые они показывают, и увидеть не отдельные сцены, а всю картину в целом. Из-за этого и зрителю не удается увидеть все в подлинном размахе и масштабе. Но героизм и трагедия Батьки Миная, его верность долгу перед народом встают перед нами во всем их величии" (Цветкова Г. Большое видится на расстоянии // ВМ. 24.V.1972).

"Перед нами лента героико-биографического жанра, утвердившегося в белорусском кино фильмом "Константин Заслонов"... Просто и безыскусно, умело сочетая документальные кадры с игровыми, рассказывают нам экранную историю Миная Шмырева... создатели. В картине точно воссозданы атмосфера и будни военных лет, в ней есть немало впечатляющих, по-настоящему ярких деталей... Правдиво и искренне, без наигрыша, избегая мелодраматических интонаций, ведет свою роль... Юрий Горобец... И все же не во всех сценах актер вызывает доверие к поступкам своего героя. Так, по ходу действия Минай Шмырев предлагает важную операцию... Решение принято в тот момент, когда Батька ежеминутно ожидает известий об участи своих детей... Здесь каждый кадр, каждое слово должны впечатлять. Но сцена эта в фильме "потерялась", я даже не очень уверена в том, что все зрители разобрались в смысле происходящего на экране... Конечно, авторы не ставили перед собой задачи рассказать о деятельности Миная Шмырева во всей сложности и широте. Их интересовал лишь этот, самый драматический эпизод из его жизни. Опираясь на конкретную историю, они стремились рассказать о трагедии народа — сколько было на белорусской земле таких отцов, о его стойкости и героизме... чтобы создать обобщенный художественный образ героя. Этого, к сожалению, не случилось... Даже самые близкие боевые друзья Батьки оказались безликими, лишенными индивидуальности, и все попытки интересных актеров В.Тарасова, Б.Владомирского, Л.Румянцевой сделать сценарную схему живой, полнокровной терпят неудачу... Вспомним опять-таки первый опыт героико-биографического жанра — "Константин Заслонов" с его яркими, колоритными Кроплей и Крушиной, без которых просто невозможно представить центрального героя...Отдельные... сцены, талантливая игра Юрия Горобца, несомненно, вызовут эмоциональный отклик в зрительном зале. И все же в целом рассказ о подвиге так и не смог подняться до уровня темы" (Чернушевич А. Подвиг на экране и в жизни // ЗЮ. 27.VI.1972).

"К сожалению, кинематографический образ Батьки по значительности и масштабу деятельности оказался значительно мельче своего реального прототипа... прежде всего потому, что в избранном материале создатели фильма не сумели найти верное соотношение между главным и второстепенным... Безусловно, история отца, испытавшего огромную личную трагедию в период войны, имеет право на экранное существование, но вряд ли она может претендовать на доминирующее положение в произведении, посвященном замечательной героической личности, какой являлся легендарный Минай Шмырев, отодвинув на задний план его главный жизненный подвиг как выдающегося партизанского командира" (ЧВП. С. 115—116).

"Тема Великой Отечественной войны традиционно является ведущей в белорусском кино. Авторы, обращавшиеся к ней, пытаются найти новые жанровые ракурсы в ее отражении. Так, сам жизненный факт, использованный в фильме... давал основание для создания трагедии. Артист Ю.Горобец... во многих сценах поднимается до подлинно трагических высот... но весь фильм на этом уровне не удерживается из-за слабости драматургии" (ЖПБК. С. 16).

"Психологизм образа Батьки в фильме достигнут в основном игрой актера... Тонко, как бы "рапидом" сыграны эти ступени печали, страданий, нестерпимых мук человека, погружающегося, как в пропасть, в неизбывное горе. Это беспрерывное усиление боли, взрывающееся то приступами безумной надежды, то отчаянием... Филигранную эту художественную разработку Ю.Горобец делает как бы "поверх" данного в сценарии материала, который мало помогает раскрытию внутреннего состояния героя, катит другим, уже хорошо проторенным путем... Выбор герою не дан: он как бы и не предполагается возможным... Фильм "Батька" хранит молчание о самом важном — о размышлениях героя, о сути нравственного запрета, поставленного им самому себе. Запрета, не позволившего ему спасать детей собственной неволей... Картина занята своим — победными операциями партизан... История о детях, взятых в застенки, и их отце отступает, перестает интересовать создателей картины. Но ведь главный-то замысел авторов состоял именно в этой истории. Состоял-то состоял, да отступил перед соблазном выстроить "партизанскую ленту", где наличествуют в должной мере выстрелы, погони и

приключения... "Батька" показывает, как велики были уже в начале 70-х годов намерения киноискусства в постижении военной темы и как трудно давалось подробное рассмотрение человеческой личности в невиданных испытаниях войны, как мешали раскрыть духовный мир героя стандартные ходы приключенческой ленты" (ВМК. С.33—35).

Библиография: Вартанян Л. Равнодушных не было // СЭ. 1971. № 16. С. 3; Резник И. Партизанам Белоруссии посвящается // СК. 7.IX.1971; Рэзнік І. Праз пошум віцебскіх дуброў... // ЛіМ. 17.IX.1971; Ракаў В. Прысуд // Звязда. 21.XII.1971; Красинский А. Письмо из Белоруссии // СЭ. 1972. №8. С. 4; Громов Е. Батька // СКЗ. 1972. № 5. С. 18; Святлова Н. Легендарны Мінай // ЧЗ. 9.V.1972; Аграновский И. Чувство правды // Заря [г.Брест]. 13.V.1972; Радуцкий А. "Батька" // СБ. 17.V.1972; Крупеня Я. "Бацька" // МП. 3.VI.1972; Брусенский Ф. На экране и в жизни // СБ. 1.VII.1972; Мацкевіч А. Глядач чакае, глядач падказвае, глядач патрабуе... // ЛіМ. 21.IX.1973; Бондарева Е. Время в характерах киногероев // Неман. 1975. № 1. С. 157; ФГВ. С. 49—52; ЭРИ. С. 258—259; Ратников Г. На экране — Великая Отечественная // СБК. С. 104.

A film narrative dedicated to the partisan commander, Hero of the Soviet Union Minai Shmyrev, whose four children were taken hostages and killed by the nazis during the war. Directed by B.Stepanov, a famous film director of the 1960s generation. Diploma and prize at the All-Union Film Festival. REVIEWS: the greatest merit of the film is a manly word about a father's love, sufferings, pain, and grief; the meaningful center of the film is the character of Dad; Yu.Gorobets created a character of rare vital power and persuasiveness; the character is truly folk-like, but focusing on him the authors surrounded him with featureless personages; the flaws of the script were also reflected in the fragmentary quality of the film; action became primary while the complexity of the psychological situation remained backstage; the film shows how great the intentions of film art concerning the war theme were at the beginning of the 1970s, but it also shows how the traditional canons prevented from developing them.

БОЛЬШИЕ ПЕРЕГОНЫ (ВЯЛІКІЯ ПЕРАГОНЫ) (LONG SPANS) — ч/б, обычн., 7 ч., 1920 м, 68 мин., в/э 23.III.1972 г.

Др. назв. "Машинист".

По заказу Государственного комитета Совета Министров СССР по телевидению и радиовещанию.

Сц. И.Воробьев; реж. **Анатолий Дудоров**; оп. В.Орлов; худ. В.Чернышов; комп. И.Петренко; текст песен Л.Норкина; поет А.Стачинская; звукооп. Т.Жук, [Л.Вежневец]; [втор. реж. В.Рыбарев]; втор. оп. Л.Сушкевич; худ. по кост. Г.Юсис; худ.-грим. Л.Носкова; монт. П.Засухина; ред. И.Кавелашвили; дир. И.Шитько. В ролях: Н.Крючков (Касьян Кузьмич), В.Смоленская (Нина Соловьева), Ю.Николаев (Игорь Шилов), Н.Мерзликин (Петр Ягодин); Н.Еременко, Г.Стриженов, Л.Чубаров, Г.Георгиу, Г.Михайлов, Б.Задубровский, В.Садовский, А.Червонная.

Телефильм.

Игорь Шилов, помощник машиниста электровоза, вспоминает о своем пути в профессию... Не пройдя по конкурсу в столичный институт, Игорь решает остаться в Минске: так будет лучше для матери, у которой из-за него были скандалы с отчимом. Игорь идет работать кочегаром в поездную бригаду старого машиниста Касьяна Кузьмича. Руководство объявляет о переходе на электротягу и о подготовке кадров для электровозов. Игорю предлагают идти на курсы. На танцах во Дворце культуры железнодорожников он пытается объясниться с понравившейся ему буфетчицей Ниной, но она говорит, что любит другого. Игорь переживает, Касьян Кузьмич сочувствует ему. Молодой машинист Петр Ягодин просит руководство доверить ему вести сверхтяжелый состав. Касьян Кузьмич поддерживает его и, поскольку кочегар Ягодина болеет, советует взять Игоря. Стремясь к успеху, Петр проводит рейс на грани риска. Когда происходит поломка, Игорь предлагает полезть в раскаленную топку, и Петр идет на этот опасный эксперимент. Рейс завершается успешно. Портрет Ягодина появляется на Доске Почета, а о поступке Игоря со слов Петра публикуется статья в газете. Касьян Кузьмич осуждает шумиху вокруг "фокусов" Ягодина, как и многие другие железнодорожники. Недоволен статьей и Игорь. Нина сообщает Петру, что ждет от него ребенка. Ягодин считает, что она должна избавиться от ребенка, однако Нина рожает. Узнав, кто отец ребенка, Игорь уговаривает Петра навестить Нину, но тот цинично



Ю.Николаев — Шилов, Н.Крючков — Касьян Кузьмич

предлагает ему самому "воспользоваться добротой" Нины. Возмущенный Игорь замазывает грязью портрет Ягодина. В наказание его снимают с поездной работы на 3 месяца. Игорь решает уволиться. Узнав о непорядочности Ягодина, товарищи не хотят с ним разговаривать. Его фотографию снимают с Доски Почета. Петр приходит к Нине, но она не пускает его на порог. Касьян Кузьмич говорит Игорю, что считает его за сына и хочет научить всему, что умеет. Игорь остается работать на железной дороге.

"Найбольш слабым месцам беларускага тэлевізійнага кіно з'яўляецца, на жаль, тэма сучаснасці. Сярод выпушчаных за пяць гадоў фільмаў аб праблемах нашых дзён — "Верыш, не верыш"... "Факір на гадзіну" і "Надзейны чалавек"... "Вялікія перагоны"... "Дзень маіх сыноў"... "Ідучыя за гарызонт"... "Быць чалавекам"... і інш. Большасць з іх атрымала 2-ю і 3-ю катэгорыі. Наўрад ці ўсе яны падымаюцца вышэй сярэдняга ўзроўню, а некаторыя і ніжэй усякай крытыкі. Першаасновa іх пралікаў — вельмі слабая драматургія, ад якой ідзе і далейшая павярхоўная і схематычная трактоўка праблем. Да таго ж часта гэтыя праблемы завязваюцца на вытворчых канфліктах учарашняга дня, што асабліва прыкметна ў тэлефільме, які ідзе ў адзіным патоку праграм перадач, насычаных дакументальным матэрыялам, дзе адлюстроўваюцца праблемы, канфлікты і іх вырашэнне сёння, у дзень перадачы" (Нячай В. Мастацтва тэлеэкрана // Звязда. 25.V.1976).

A TV film about the fate of a former high school graduate

who finds his place in life by becoming an assistant of an engine driver at a railway. REVIEWS: the greatest weakness of Belarusian TV films is the contemporary theme, and the reason for the failures is very poor dramaturgy, schematic treatment of problems. It is especially noticeable in a TV film because it is shown in a TV program along with broadcasts, which are full of contemporary documentary materials.

ВЕРИШЬ, НЕ ВЕРИШЬ (ВЕРЫШ, НЕ ВЕРЫШ) (BELIEVE IT OR NOT) — цв., обычн., 8 ч., 2161 м, 79/76 мин., в/э 2.V.1971 г.

Др. назв. "Дом на колесах".

По заказу Государственного комитета Совета Министров СССР по телевидению и радиовещанию.

Сц. И.Ракша; реж. **Евгений Васильев, Анатолий Дудоров**; оп. Е.Васильев; худ. Ю.Ракша; комп. И.Петренко; звукооп. И.Аполлонова; [втор. реж. С.Минин]; худ.-грим. С.Спиридонова; [худ. по кост. Ж.Шидловская]; монт. Е.Аксененко; ред. И.Кавелашвили; дир. И.Шитько. В ролях: Н.Беспалова (Тоня), О.Ефремов (Саша), А.Пузырев (Казанок), И.Жаров (дядя Вася), О.Селезнева (Даша), Р.Маркова (Мария Ивановна), Г.Демина (тетя Поля), О.Хабалов (Байрам), А.Лукьянов (Петро), В.Костылев (Белоус); Г.Кухальская, В.Юдчиц, Р.Домбровская, Ю.Полосина, В.Кириллов, В.Брейдин, К.Сенкевич, Н.Майорникова, Л.Кашперко, Л.Акулова, Е.Немкевич, Т.Коваленко, Ф.Комаров, В.Старушенко, О.Захарова.

Телефильм.

Саша Макейчик возвращается в родные края после службы в армии. От тети Поли, матери своей любимой девушки, он узнает, что Тоня, не поступив в институт, уехала зарабатывать стаж на нефтепромыслы в Гомельскую область. Там ее какой-то парень "окрутил" и бросил. Тетя Поля просит Сашу вернуть Тоню домой. В дороге он знакомится с молодым попутчиком Казанком, который едет с Севера, где работал на нефтепромыслах, а теперь, "отгуляв свое", хочет осесть в родных краях. Из поселка буровиков на третью буровую, куда нужно обоим, идет машина с трубами. Начальник отдела кадров Мария Ивановна сначала не хочет брать Казанка на работу, потому что когда-то он бросил бригаду в трудную минуту, но потом смягчается. Саша помогает шоферу дяде Васе починить грузовик, и они отправляются в путь. В разговоре дядя Вася упоминает о ребенке поварихи Антонины. Саша интересуется, кто отец, но шофер знает лишь, что он сбежал. Казанок вспоминает, как Тоня сообщила ему, что беременна, а он сказал, что рано им заводить ребенка. Забрав потихоньку свои вещи во время остановки, Казанок идет до буровой лесом. Грузовик приезжает на место. Бригадир Белоус, Петро, Байрам и другие члены бригады рады прибытию груза на их расположенную в глухих местах буровую, где они надеются скоро получить нефть. Тоня и Саша встречаются. Она в растерянности, о чем говорит своей напарнице Даше. Тоня показывает Саше сына, которого зовут так же. На буровой появляется Казанок. Бригада



Кадр из фильма

встречает его с недоверием — ему не простили предательства. Казанок идет объясняться с Тоней. Все трое встречаются. Расстроенная Тоня говорит, что ей никто не нужен. Между Казанком и Сашей начинается драка. Даша зовет на помощь буровиков. Казанок уходит со словами: "Без вас проживу". Тоня решает вернуться к маме. На буровой происходит аварийный выброс нефти. Саша участвует в спасательных работах. Его посвящают в нефтяники. Он спешит поделиться радостью с Тоней, но она уехала на машине дяди Васи. Казанок и Саша бегут за грузовиком. Саша кричит: "Я люблю тебя".

Библиография: Смольскі Р. Будні, будні... // ЛіМ. 5.III.1971; Атаманова Н. Фильм о любви // СГ. 14.XII.1971; Бондарева Е. Уроки голубого экрана // СБ. 14.IX.1973; Бондарава Е. Время в характерах киногероев // Неман. 1975. № 1. С. 163; Нячай В. Мастацтва тэлеэкрана // Звязда. 25.V.1976.

A TV film about the relationship of a young guy who has returned from military service and his beloved.

ЖИЗНЬ И СМЕРТЬ ДВОРЯНИНА ЧЕРТОПХАНОВА (ЖЫЦЦЁ І СМЕРЦЬ ДВАРАНІНА ЧАРТАПХАНАВА) (THE LIFE AND DEATH OF THE NOBLEMAN CHERTOPKHANOV) — цв., обычн., 14 ч. (2 сер.), 3820 м (1-я сер. — 1995 м, 2-я сер. — 1825 м), 134 (70+64) мин., в/э 8—9.VII.1972 г.

Сц. А.Тулушев; реж. **Виктор Туров**; оп. Э.Садриев; худ. А.Чертович; комп. О.Янченко; втор. реж. А.Календа; ред. Ф.Конев; звукооп. А.Беклемишев; монт. Е.Аксененко; худ. по кост. Э.Семенова; худ.-грим. Л.Хохлов; дир. М.Фишкин. В ролях: Б.Бабкаускас (Чертопханов), О.Лысенко (Маша), Ю.Медведев (Недопюскин), Ю.Родионов (молодой охотник), З.Гердт (Мошель Лейба), С.Чуркин (Перфирий), Андрюша Макаревич (Антропка), В.Золотухин (Яков); Я.Грантинь, Б.Владомирский, Ю.Лысенко, Б.Быстров, И.Комаров, В.Кудревич, С.Касмаускас, М.Ятаутис, В.Деркинтис, Р.Шмырев, С.Хацкевич; песни исполняет Г.Кретова.

Телефильм.

Экранизация по мотивам рассказов И.С.Тургенева из цикла "Записки охотника".

Приз газеты "Совет Узбекистони" В.Турову "за лучшую режиссерскую работу" на V ВФ телефильмов (Ташкент, 1972).

По завещанию богатого барина его приживалу Тихону Ивановичу Недопюскину достается деревенька Бесселендеевка с 22 душами. Присутствующие на отпевании соседи издеваются над ним. Четвероюродный племянник покойного обедневший столбовой дворянин Пантелей Еремеевич Чертопханов вступается за него и даже вызывает на дуэль главного обидчика Штоппеля. Кто-то из гостей предупреждает Штоппеля, что с Чертопхановым лучше не связываться. Штоппель просит прощения у Чертопханова и Недопюскина. Так начинается их дружба. На охоте Чертопханов и Недопюскин встречают молодого охотника и Пантелей Еремеевич приглашает его к себе в гости. Когда тот приходит, Чертопханов рекомендует ему Машу: "Жена не жена, а почитай что жена". Он велит ей петь, но обиженная Маша отказывается. Чертопханов сердится. Недопюскин и молодой охотник уговаривают ее. Маша поет романс под гитару, играет веселый танец, и Недопюскин, Маша, а потом и Пантелей Еремеевич пляшут. На ярмарке, увидев, как мужики бьют старого еврея Лейбу, Чертопханов вступается за него. Вскоре Лейба приводит к нему в имение прекрасного донского коня. Пантелей Еремеевич вначале отказывается — для покупки нет денег, а подарков он не берет. Но Лейба назначает небольшую цену и предлагает отсрочку. На Малек-Аделе (так он назвал коня) Чертопханов обгоняет княжескую охоту. Маша тоскует, говорит Недопюскину, что ей мало такой жизни. Тихон Иванович уговаривает — надо терпеть. Но Маша вскоре уходит из дома. Недопюскин в отчаяньи. Чертопханов бросается вдогонку за ней, находит на мельнице, где Маша прячется от дождя, уговаривает остаться. Однако она, сказав ему на прощанье, что любит его, что другой такой Маши у него не будет, уходит.

Слуга Перфирий читает молитвы над больным Недопюскиным. Нотариус подписывает завещание, по которому Тихон Иванович все оставляет Чертопханову. Недопюскин умирает. Чертопханов пьет в придорожном трактире. Здесь происходит состязание двух известных в округе певцов — рядчика и Якова. По жребию первым веселую, ухарскую песню поет рядчик. Присутствующие в восторге — потешил. Яков поет печальную, протяжную



Б.Бабкаускас — Чертопханов,
Ю.Медведев — Недопюскин

песню. Все в глубоком молчании слушают его. Дома Чертопханов говорит Перфирию, что нет денег для Лейбы, что все ему отдаст —дом, землю, а Малек-Аделя не отдаст. На охоте князь предлагает Чертопханову продать коня, но тот не соглашается. Чертопханов получает от дальней родственницы по завещанию 2000 рублей. Он радуется, что теперь Малек-Адель его. Ночью обнаруживается пропажа коня, а на следующий день появляется Лейба. Потрясенный Чертопханов решает, что это он украл Малек-Аделя, и едва не убивает его. Узнав от Лейбы, что тот купил коня на ярмарке у казака, Чертопханов, убежденный теперь, что именно казак — вор, собирается искать Малек-Аделя и уговаривает Лейбу ехать с ним, отдав тому причитающиеся за коня деньги. Проходит год. Чертопханов возвращается с конем, которого считает Малек-Аделем. Вскоре он вновь пытается состязаться с княжеской охотой, но конь не решается перепрыгнуть через глубокий овраг, как когда-то. Встреченный на дороге местный дьякон доказывает Чертопханову, что этот конь не может быть Малек-Аделем. Чертопханов напивается, вспоминает свой триумф на настоящем Малек-Аделе. Он собирается убить нового коня, не решается, отпускает его, но когда тот возвращается, все же стреляет. Чертопханов спивается и вскоре умирает.

"Жил простодушный человек. Радовался своему нехитрому счастью и думать не думал о том, что придет день — оно исчезнет. А это случилось: счастье ушло. Осталось одиночество, тоска, безысходность. Человек запил. Человек умер. Так в самых общих словах можно пересказать пушкинского "Станционного смотрителя", экранизированного... Сергеем Соловьевым... "Жизнь и смерть дворянина Чертопханова"... при всей непохожести ее на картину Соловьева можно пересказать в точности так же. Что это: родственность художественных миров двух великих писателей, их отношения к российской действительности, преемственность литературной традиции?.. Не менее важно и другое: сходство двух фильмов определено прежде всего тенденцией кинематографической, современным стилем режиссерского мышления, подхода к экранизации... Картина Виктора Турова... кажется более затянутой, в ней заметны сбои вкуса, разностильность актерского исполнения. Но и здесь в основе всего та же разлитая в воздухе непонятная и тревожная тоска, боль, недосказанность... Сыграл Чертопханова Бронюс Бабкаускас. Сыграл размах этой широкой и безалаберной натуры, не боясь перепадов от доверчивой полудетской доброты до слепой ярости, от великодушного высокомерия до униженной жалкости, от ненависти к темной российской дикости до самой этой дикости, от гордого вызова судьбе до покорности ей. В [названных фильмах]... упор сделан на то, что за сюжетом: авторы оставляют простор для поэтических раздумий, избегая дидактики, готовых выводов. Потому так значимо в фильме то и дело возникающее закадровое пение (порою авторы даже злоупотребляют им) — высокий и чистый голос, как будто рвущийся из тесноты на простор. В нем все: и боль, и печаль, и надежда, способность все понять и все простить, все преодолеть... Потому таким органичным по настроению оказался в фильме вставной эпизод "Певцы". "Эх, да не одна во поле дороженька пролегла", — поет Валерий Золотухин... Простые, безыскусные слова, а за ними такая ширь и такая мука душевная, такая рвущая сердце тоска и трепетная надежда, что просто диву даешься, как удалось актеру в одном эпизоде рассказать так много о самом главном. О себе, о своей земле, о боли за нее, о бесконечности любви к ней... Два фильма, о которых идет речь, весьма характерны для сегодняшнего подхода к экранизации классики. В них есть бережность отношения к первоисточнику, но нет иллюстративности. Следуя духу книги, авторы в то же время не отказываются от себя, своей индивидуальности, своих сегодняшних размышлений. Их фильмы современны кинематографическим языком, эмоциональным настроением, авторским отношением к героям, мерой любви к ним, соучастием их судьбе..." (Липков А. Жил человек... // СЭ. 1973. № 7. С. 2—3).

"Литовский актер в роли русского дворянина! Твердая убежденность режиссера в правомерности выбора покоилась прежде всего на вере в профессиональное мастерство Б.Бабкаускаса, берущее начало в каждодневной напряженной работе на подмостках сцены... Б.Бабкаускас ведет роль, до предела обостряя чувства своего героя: его Чертопханов любит — до беспамятства, сердится — до бешенства, ленится — до грез, пьянствует — до безумия. Крайности соединяются в каждом его поступке и

движении души... Кажется — вот-вот лопнет до предела натянутая струна и безумствующая страсть обернется пародией. Но этого не происходит. Избежать переигрывания Б.Бабкаускасу помогает самообладание, чувство меры, умение видеть себя со стороны, выработанные им в [паневежском] театре Ю.Мильтиниса" (Арефьева И. ...Рассудком и чувством // ТиР. 1974. № 4. С. 40).

"Ориентация на глубинное исследование психологии героев, многокрасочность актерской палитры — особенность художественного решения [этой картины]... Фильм... еще раз показал большие возможности телевизионного фильма в лирическом прочтении на экране тончайших нюансов внутренней жизни человека. Это прежде всего актерский фильм, воздействующий на зрителя при помощи крупных планов героев, раскрывающий лирическое своеобразие прозы И.Тургенева актерскими средствами... Ближе всего режиссеру... поэтическая тональность [рассказов писателя]. Быт как бы ушел в сторону, подчинился поэзии... Тонкое лирическое дарование и мастерство оператора... проявились в умении создать поэтический звукозрительный образ телефильма в целом... Высоко оценивая фильм... хотелось бы заметить, что телевизионность картины более связана с образами главных героев, лирическим раскрытием их душевных состояний, чем с живописно-пластическим решением телефильма. Пейзажная сюита картины, решенная в цвете, нисколько бы не проиграла, а возможно, выиграла бы на большом экране. Это объясняется ограниченными возможностями телекартинки на современном этапе. Цвет, объем, пространство — все это лучше читается на большом формате" (СХТ. С. 120—126).

"Если в "Станционном смотрителе" [С.Соловьева] присутствует Белкин, хотя бы по временам приобретающий право голоса, то в данном фильме Тургенев фигурирует лишь в титрах. В самой ленте его заменил охотник, столь же бессловесный, как и его собака... Авторы телефильма стремятся полностью заменить рассказ свидетеля событий показом самих событий. Но в новеллах Тургенева герои, их отношения, поступки, слова, манеры, их быт, окружающая природа — все живет только в восприятии рассказчика, наполняется его симпатиями и антипатиями, его иронией и лиризмом... Сами герои... их взаимоотношения... у Тургенева лишь повод к рассказу, к рассуждениям, а в фильме — объект показа. Поэтому, когда "перечитываешь" с экрана эти тургеневские произведения, не покидает впечатление, что авторы фильма намеренно пропускают самое главное, выдавая дополнения и обстоятельства за подлежащее вниманию. Камера периодически пристально вглядывается в луга, поля, перелески, рассматривает дорогу, пашню, одуванчик... Да вот ведь странность: глядя на эти прекрасные, достойные рекламного путеводителя виды, вдруг убеждаешься, что все-таки лучше один раз услышать от такого рассказчика, как Тургенев, чем сто раз увидеть... И лишь в одном эпизоде видеоряд полностью оправдывает свое назначение. Вставной кусок из рассказа "Певцы". Это надо видеть! Именно видеть! Если слушать, отвернувшись от экрана или в записи на пластинке, то не поймешь, в чем же непередаваемая прелесть исполнения. Голос [В.Золотухина]... и не очень сильный и не особенно богатый... незамысловатая мелодия. Но в том-то и дело, что песня народная — это, видимо, еще и зрелище. Как изменяется человек, аж лицом светится!.. Но в целом и этот фильм оказался вариацией на тему устоявшихся представлений о тургеневских "образах". Так, например, почему-то принято считать Тургенева "акварельным" писателем — нежным, прозрачным, любящим плавные переходы и полутона. Вся эта акварельность наличествует в цветовой гамме фильма. Между тем цветопись у Тургенева обычно появляется лишь при описании внешности героя... Тургенева часто называют "певцом русской природы"... Но у Тургенева-то пейзаж бывает не только красив, но и тосклив и даже непригляден, как, например, в рассказе "Певцы"... Расхожее и, к сожалению, устоявшееся мнение укрепило за Тургеневым славу мастера "красивого пейзажа", и фильм по мере сил поддерживает эту версию. Также принято считать, что, начиная с "Гамлета Щигровского уезда", Тургенев открывает в своем творчестве тему "лишних людей". Чертопханов написан позже. И в фильме он предстает не то темпераментным Онегиным, не то недоучившимся Печориным... Но это не та страстная натура, которой убожество российской действительности не может найти применения... Это генетический тип, создававшийся, как показывает автор, веками. Потому-то и описывает он всю родословную героя, начиная от прадедов и дедов, подробно рассказывая об их "затеях" и сумасбродствах. В фильме этой предыстории, этой экспозиции нет. Лишившись предков, Чертопханов оказался безродным бедным дворянином, у которого, кроме гордости и коня, ничего нет, но зато этими двумя ценностями он дорожит с постоянством, достойным уважения. Тургенев показывает, что его герой не бедный, а разорившийся, и будь у него средства и воспитание, он все одно так же куролесил бы. Пока есть деньги, такие люди транжирят их, когда они кончаются — прожигают собственную жизнь, а резон один, как пишет Тургенев: "Зато потешился!" В фильме есть несомненные удачи, например работы Бабкаускаса и Золотухина. В целом же впечатление таково, что Тургенев лишь мешал авторам, сковывал их в выражении собственных чувств и мыслей. Это не форма иронии, не полемический прием. Действительно, такое впечатление... Ведь все равно и характер и внешность героя (разве узнаешь в Бабкаускасе того "индейского петуха" на горбоносой лошади, который изображен писателем в начале рассказа?) изменены, по существу — созданы заново. Отсутствие в картине рассказчика, его взгляда со стороны сделало стихию событий самодовлеющей. Нарушена манера повествования, избранная Тургеневым, отчасти по необходимости (кинематографу не по средствам содержать рассказчика), отчасти по желанию (в конце концов, В.Туров не обязан да и не может выражать собственные мысли стилем Тургенева). Что же остается? Диалоги да сюжет... [По] этой части Тургенев, пожалуй, не самый изобретательный писатель. У него нет ни сложных хитросплетений событий, ни острых неожиданных поворотов. Потому-то авторам картины приходилось беспрестанно корректировать тургеневский сюжет, растягивая одни эпизоды и сокращая (а то и выкидывая) другие, объединяя в один фильм несколько рассказов. Выбери создатели ленты вместо Тургенева произведение другого писателя, они, видимо, так же переиначили бы и его, так же остались бы верны себе и не верны избранному произведению. В результате получилось авторское кино, хотя в нашем контексте данное понятие приобретает несколько иной оттенок, отличный от принятого в кинематографе. Опять перед нами кинофильм, и, кроме многосерийности да задумчивой неторопливости и, может быть, некоторого преобладания крупных планов (средние здесь тоже многочисленны), ничего специфически телевизионного в нем нет... Фильм заменяет рассказ показом, и в итоге опять тот же результат — фильм спорит с книгой" (Сергеев Е. Перевод с оригинала. Телеэкранизации русской литературной классики. М., 1980. С. 76—81).

"Сегодня — это одно из бесспорных завоеваний "Беларусьфильма" в экранизации классики и, полагаю, одна из самых тонких и вдохновенных интерпретаций И.С.Тургенева на язык "десятой музы" во всем нашем кинематографе... Туров всегда умел создавать атмосферу, возвращать "аромат" давно минувшего времени. В этом фильме, может быть, произошло наиболее гармоничное слияние лирической интонации, которая всегда пронизывает его фильмы, с миром природы, полным глубокой поэзии, с миром тургеневских образов, овеянных неким загадочным флером. Но и этот мир, такой на первый взгляд ясный и умиротворенный, оказывается насквозь конфликтным, его пронизывают токи каких-то грядущих потрясений... Предощущение взрыва... то и дело возникает в кадре. Вот почему с такой тревожной ноты фильм начался! Вот почему так неровен, а точнее сказать, нервен бег фильма: то он пленяет заторможенными, плавными ритмами, когда... мы

можем следить за свободным полетом аистов... то взрывается сумасшедшим охотничьим гоном, то действие вязнет в тоске унылого быта запустелой барской усадьбы, то срывается с места, подобно породистому скакуну. В этих перепадах, сменах ритма запечатлена как бы кардиограмма души его главного героя... натуры своевольной, горячей, способной на нежные чувства и на дикие всплески ярости, на языческое жизнелюбие и... на тихое, добровольное угасание в провинциальной тиши... Уважение к Тургеневу, к пластике его письма читается на протяжении всего фильма, хотя и нет в нем буквалистской, рабски послушной копии с оригинала... В художественных координатах [работы Турова]... нашлось место и уважению к тургеневскому миру, и остросовременному взгляду на события "давно минувших дней", и остраненному языку притчи, и разговору о проблемах, которые мы привычно относим к разряду "вечных". И если все же постараться ответить, "о чем фильм", — то в самом общем виде его сверхзадачу можно сформулировать так: это фильм о русской, славянской душе, о ее загадках и тайнах, о ее непредсказуемой глубине. Эта загадочная русская душа какой-то гранью приоткроется нам и в сценах народного гулянья... и в эпизодах яростных лошадиных скачек... и в грустном вокализе, звучащем в прологе, то и дело вспыхивающем по ходу фильма. Эта русская душа свободно и чисто выплеснется в состязании певцов — по сюжету вставном номере, но по сути —едва ли не самом необходимом эпизоде в ткани фильма... И, наконец, русская душа явится нам во всей своей изменчивой сложности и неоднозначности в судьбах главных героев фильма, каждый из которых имеет свою особенность, свою "чудинку"... Бабкаускас, актер необычайной эмоциональной мощи, наделенный подлинно взрывным темпераментом, с каким-то изначальным ощущением трагедии, сыграл этот неукротимый характер, перепады его смятенного духа... Драма Чертопханова — это драма безверия, драма "лишнего" (или "преждевременного"?) человека — одинокого бунтаря, не знающего, против кого бунтовать. Это драма "русского Дон Кихота" (так определил свою актерскую задачу... Бабкаускас), достаточно здравомыслящего, чтобы сражаться с мельницами, но недостаточно "благоразумного", чтобы смириться с несовершенством жизни. Этот разлад между личностью и временем, между "души прекрасными порывами" и возможностью их приложения, между благими намерениями и готовностью эти намерения осуществить — этот, в конечном итоге, глубочайший разлад человека с самим собой набирает к финалу подлинно трагедийный накал, обрываясь на тревожной, звенящей ноте, остро пронзающей сердце современного зрителя. Так частная история "из жизни разоряющегося дворянства" вышла на серьезные обобщения, обнаружив под простым сюжетом и психологическую глубину, и широту социального анализа, и лирическую пронзительность... Если слово "исповедь" справедливо по отношению к первым фильмам Турова, то с таким же правом оно применимо и к этой работе, не связанной впрямую с биографией, судьбой режиссера, но ставшей ему необходимой. "Прочитав о Чертопханове, — рассказывает Туров, — я понял, что это написано и обо мне, о моих сомнениях, надеждах, отчаянии. Неудовлетворенность от постановки "Партизан", приступы жесткого самоанализа, сомнения в собственных способностях, — все это как-то наложилось на судьбу Чертопханова... Тургенев, таким образом, позволил рассказать о "больном", о себе нынешнем, как были рассказом о себе вчерашнем мои военные картины. Фильм стал фактом не только творческой биографии, но фактом судьбы" (ИЭ. С. 50—56).

"В творчестве Турова есть несколько картин, которые можно назвать этапными. Серьезные раздумья со страстной силой выразились [и в этом фильме]... Ни в одной картине режиссер так не стремился найти ответ на всегда волнующий вопрос — в чем смысл человеческого существования? Герой фильма, остро ощущая красоту жизни, гармонию природы, не может в то же время обрести душевного равновесия, не находит приложения собственным силам. Ни один герой туровских картин не находился в таком разладе с самим собой, в конфликте с окружающим миром" (Пушкина М. Разбудить в себе сердце свое... // ВМ. 27.X.1986).

"[В.Тураў:] Я заўсёды імкнуўся да таго, каб кожная мая работа была голасам пакалення, якое нарадзілася, усвядоміла сябе ў вайну... І нават фільм "Жыццё і смерць дваранiна Чартапханава" — гэта таксама голас нашага пакалення, хоць дзеянне ў стужцы і адбываецца ў мінулым стагоддзі. Парадокс? Не. Справа ў тым, што гэты фільм здымаўся пасля таго, як нескалькі нашых са Шпалікавым задумаў не знайшлі падтрымкі ў кіраўніцтва студыі, пасля таго, як цяжка, пераадольваючы некаторыя недавер, насцярожанасць, увайшлі ў кіно Іаселіяні і Клімаў, Шукшын і Шэнгелая. Вось гэты стан уласных сумненняў у правільнасці выбранага шляху, адчуванне абвостранай ранімасці нашага пакалення я і перадаверыў Чартапханаву — свайму равесніку, чалавеку мне блізкаму і зразумеламу, хоць і апранутаму ў касцюм мінулай эпохі" (Паўлючык Л. "З юбілеем пачакаем..." [Інтэрв'ю з В.Туравым] // МБ. 1986. № 11. С. 43).

Библиография: Казлова Р. Жыццё без радасці, смерць без сэнсу [Слова бярэ глядач] // ЛіМ. 18.VIII.1972; Липков А. "Отменно длинный, длинный фильм" // СЭ. 1975. №11. С. 8; Нячай В. Мастацтва тэлеэкрана// Звязда. 25.V.1976; Нечай О. Телефильм "читает" книгу // СК. 1.X.1976; Цюрына Т. Эскіз — экран — вобраз: Мастак у беларускім кіно// ЛіМ. 6.X.1978; Липков А. Литературная классика в многосерийной интерпретации // МТ. С. 84; Мускатблит А. Заглядывать вперед!.. [беседа с В.Туровым] // СЭ. 1978. № 19. С. 12—13; Аб Е. Бронюс Бабкаускас. Л., 1979. С. 147—168; Тюрина Т. Живописная документальность // Неман. 1981. №7. С. 168; Цюрына Т. Месца дзеяння — Палессе... // Беларусь. 1982. №4. С.34—35; Павлючик Л. Из детства, опаленного войной // СК. 10.IX.1982; Нечай О. Телевизионное кино Белоруссии // СБК. С. 218—220.

A TV film based on the motifs of the short stories by I.S.Turgenev from his cycle *A Sportsman's Sketches* about the fate of an impoverished provincial nobleman. Directed by V.Turov, a famous film director of the 1960s generation. REVIEWS: B.Babkauskas skillfully shows the controversial nature of Chertopkhanov; the music by O.Yanchenko is in tune with the tonality of the film; nature is presented like a living spiritual image, but sometimes the film looks long-drawn-out; no specific TV techniques were used, and this impoverishes the film because the figure of the narrator plays a great role in Turgenev's stories; folk songs are organic in the texture of the film, V.Zolotukhin is exactly the actor who is needed for the part of Yakov; the film proved to be a variation on the theme of steady ideas concerning Turgenev's characters, in particular concerning the hero as a "superfluous man", but Chertopkhanov is different: this is a genetic type of a man leading a dissipated life, which had been formed for centuries; the film leaves an impression that Turgenev fettered the authors in expressing their own feelings; the blending of the lyrical, confessional intonation peculiar to the film director and of the world of Turgenev's images is harmonious; this is a film about the mysteries of the Russian, Slavic soul, about the drama of the "superfluous" man/the man who appeared ahead of time, a Russian Don Quixote.

ЗАДАЧКА (ЗАДАЧКА) (A LITTLE TASK) — ч/б, кашетир., 2 ч., 515 м, 19 мин., в/э V.1972.

Др. назв. "Это были мы".

Сц.-дипл. ВГИК А.Миндадзе; реж.-дипл. ВГИК **Виктор Норд**; оп.-дипл. ВГИК В.Кипин; худ. Е.Ганкин; комп. А.Шпенев; звукооп. К.Бакк; ред. Р.Романовская; дир. Л.Кароза; [худ. рук. Е.Дзиган]. В ролях: П.Кормунин (отец Жени), Е.Шутов (отец Володи), А.Дмитриева (мать Володи), М.Вонсевер (Женя), Г.Дьяков (Володя), Т.Михайлова (Люба); Г.Овсянников, К.Кулаков, Л.Зисман, Н.Козловская, В.Помазан.

Киноновелла.

Экранизация по мотивам одноименного рассказа И.Зверева.

При подведении итогов городской математической олимпиады школьников объявляется, что одна из самых оригинальных работ подписана двумя фамилиями, а конкурс индивидуальный и его результаты дают право поступить в университет без экзаменов. Авторам — Жене Ларчикову и Володе Кузьмину — предлагают подумать до завтра, на чью фамилию выписывать грамоту. Ларчиков-старший (он в разводе и сам воспитывает сына) встречается с отцом Володи, однако в семье Кузьминых все важные проблемы решает жена. Мать Володи считает, что ребята не маленькие и должны решать сами. Вечером мальчики встречаются на танцах с Любой, также участвовавшей в олимпиаде. Она кокетничает с Володей, утверждая, что друзья все равно поссорятся. И действительно, между Володей и Женей происходит размолвка. На следующий день в гороно ребята просят написать в грамоте фамилии обоих, но им отвечают — не положено. Тогда Володя говорит, чтобы вписали его фамилию, а на улице разрывает грамоту пополам — обоим на память.

A novella based on the motifs of the story by I.Zverev by the same title tells of the high school students who are taking part in the city math competition. The screenplay is the graduate diploma project of the famous screenplay writer A.Mindadze who was graduating from the All-Union State Institute of Cinematography.

ЗАПРОС (ЗАПЫТ) (AN INQUIRY) — ч/б, обычн., 2 ч., 567 м, 21 мин., в/э IV.1972.

Др. назв. “Вторая осень”.

Сц. С.Антонов; реж.-дипл. ВГИК **Сергей Нилов**; оп. Ф.Кучар; худ. А.Тиханович; монт. Е.Сватко; звукооп. Т.Жук; ред. Р.Романовская; дир. А.Середа; худ. рук. В.Корш-Саблин. В ролях: П.Буткевич (Петр), А.Денисов (Василий), С.Окружная (Алена), С.Станюта (Фенька), Ф.Шмаков (“бородатый”), Б.Владомирский (телеграфист); Н.Жуковская, А.Ревинская, В.Ивановский, Р.Шмырев, Ю.Рыбченок, Саша Крысик.

Киноновелла.

1918 год. Трое молодых людей из глухой белорусской деревни (Василий — председатель сельсовета, Петр — секретарь партячейки, Алена — активистка) едут на станцию, чтобы узнать новости о состоянии Ленина, на которого совершено покушение. По дороге обратно их останавливает бородатый мужик, интересуется, что они будут делать в своей “коммунии”, если Ленин умрет. По деревне ползут слухи, что Ленин умер, а в газетах об этом не сообщают. Василий грозит “пустить в расход” распускающих слухи. Петр успокаивает людей и обещает завтра послать запрос в Москву. Крестьяне решают отправить Ленину продукты. На станцию опять едут Петр, Василий и Алена. На почте они узнают, что связи нет, а телеграммы хотят послать и жители других деревень. Вместе с телеграфистом Иваном Тимофеевичем Петр, Василий и Алена едут в волость. По дороге их обстреливают, а потом преследуют бандиты (среди них и “бородатый”). Василий и Петр остаются на дороге в засаде. Василий убит. У Петра заканчиваются патроны... В клубе крестьяне смотрят кинохронику, показывающую выздоровевшего Ленина.

A novella based on the screenplay by the famous writer S.Antonov about the reaction of the peasants in a god-forsaken Belarusian village to the news about the attempt on V.I.Lenin’s life in 1918.

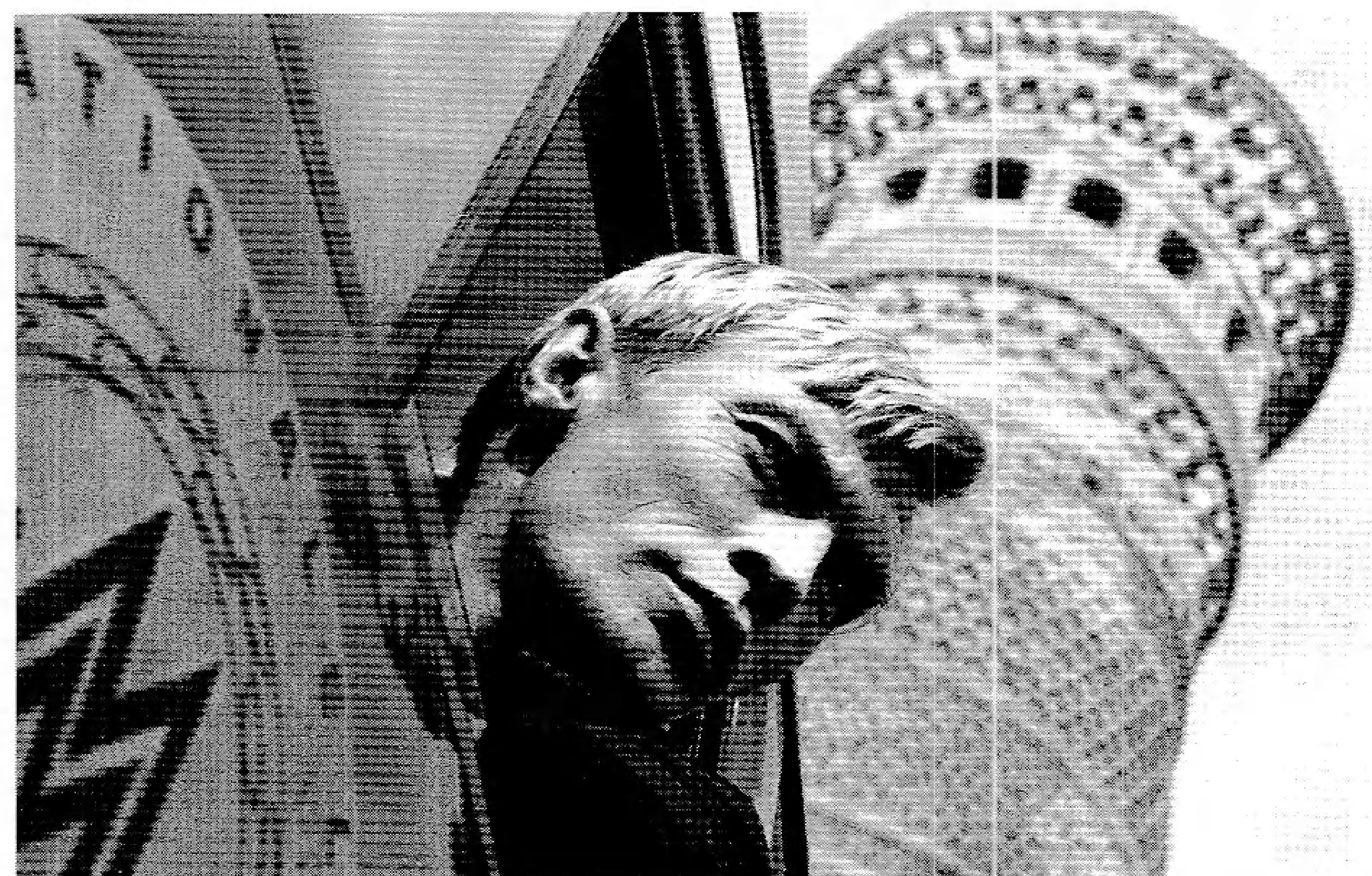
МИРОВОЙ ПАРЕНЬ (МІРАВЫ ХЛОПЕЦ) (A GREAT GUY) — цв., ш/э и обычн., 8 ч., 2143 м, 78 мин., в/э 12.VI.1972.

Др. назв. “Парень что надо!”

Сц. Т.Непомнящий; реж. **Юрий Дубровин**; оп. В.Николаев; худ. Е.Ганкин; комп. В.Баснер; текст песен М.Матусовского; звукооп. К.Бакк; втор. реж. Г.Лапето; худ. по кост. А.Кавецкая; худ.-грим. С.Михлина; монт. Л.Кузьмич; ред. С.Поляков; дир. В.Поршнев. В ролях: Н.Олялин (Виктор Логинов), Л.Румянцева (Делия Уэйд), Я.Грантиньш (Паркер), Г.Лиепиньш (Дарлингтон), Р.Арен (Хонер), Г.Тонунц (Отар), В.Сперантова (Дороти Паркер), М.Маниев (Кадорези), В.Кулешов (Снайкер), Н.Еременко (Калинкович), У.Лиелдидж (Дель Рио), А.Смирнов (Малишевский), С.Шахин (Ахмед), А.Федорович (Бихар); Н.Забродина, А.Дубровина, Ф.Эйнас, В.Орлов, В.Русак, В.Ермишкин, Е.Гедранович.

Приключенческий фильм.

Инженер Минского автозавода Виктор Логинов едет как технический представитель в восточную страну Нуобарию (название вымышлено), которая решила закупить партию МАЗов. Его встречают представители торгпредства Малишевский и Калинкович и сообщают, что еще пять стран предложили свои автомобили и решено устроить рекламные гонки. Логинову поручают помочь советскому гонщику Отару подготовить МАЗ к гонкам. В клубе Виктор встречается с другими участниками гонки: американцем Паркером и его дублером Дель Рио, итальянцем Кадорези, немцем Хонером, англичанином Дарлингтоном, нуобарийцем Ахмедом. Становится известно, что за победу в каждом этапе полагается большой денежный приз. В последний момент перед стартом Отар заболевает тропической лихорадкой. Логинов вызывается заменить его. Представители американской фирмы Маккафи, Дуглас и Снайкер устраивают переводчицей к Логинову нанятую ими Делию Уэйд. От судейской коллегии с ним едет нуобариец Бихар. На первом этапе Логинов



Н.Олялин — Виктор

поначалу отстает от всех, но потом сворачивает на проселок, показанный ему Отаром, и приходит вторым после Паркера. Дуглас по поручению Маккафи

предлагает Калинковичу компенсацию за то, чтобы Советский Союз не претендовал на их сферу влияния, но тот говорит, что они не имеют права не учитывать мнения хозяев — нубарийцев. Хонер узнает, что на операцию для его маленькой дочери срочно нужны большие деньги. На старте второго этапа у МАЗа не заводится двигатель. Логинов обнаруживает в моторе пробку (ее подложила Делия). Хонер позволяет себе запрещенный прием, машина Паркера падает с горы, сам он попадает в больницу и вскоре умирает. Маккафи приказывает вывести Логинова из игры. Когда тот вечером возвращается в гостиницу, с ним затевают драку двое нанятых Снайкером парней, но Виктору удается дать им отпор. Во время следующего этапа Делия, которая начала ему сочувствовать, предупреждает об опасности. Испугавшись камнепада, она хватается за руль, машину заносит и Логинова опять обходят все. Вскоре они видят разбитую машину Хонера — дело рук Дель Рио. Логинов и Бихар помогают Хонеру выбраться из кабины, а машина падает в пропасть. О поступке Логинова пишут в газетах, но он говорит Калинковичу, что "душой устал и сыт заграницей". Делия готова отказаться от обещанных ей денег, если Виктора оставят в покое. Маккафи поручает Снайкеру устранить и Логинова, и Делию. Ее сбивает машина. Логинова же забирают в полицейский комиссариат, но, разобравшись, отпускают. На последнем этапе подбивают машину Кадорези, у Дарлингтона сдают нервы, и он едва успевает выскочить из падающей машины. Логинов финиширует первым.

"...Кансультантам [на гэты фільм] запрошан дырэктар Мінскага аўтамабільнага завода... Вядома, кансультант... мае самае непасрэднае дачыненне да вядомых беларускіх самазвалаў, але ён, на жаль, не ведае, што гэтыя самазвалы не маюць ніякага дачынення да сцэнарыя, які ён павінен кансультаваць. Справа ў тым, што [гэты] сцэнарый... яшчэ ў 1964 годзе быў... забракаваны мастацкім саветам студыі "Таджыкфільм". Нельга не адзначыць як заслугу сцэнарна-рэдакцыйнай калегіі, што яна не толькі адрадзіла забракаваны сцэнарый, але і дапамагла аўтару насыціць яго нацыянальным каларытам: горы Паміра ператварыць у беларускія лясы, ішакоў — у МАЗы, а галоўнага героя Махмуда — у Міхася..." (Смаль В. Другі паверх студыі // ЛіМ. 5.III.1971).

"Авторы, видимо, полагают, что чем больше препятствий они нагородят на пути героя, тем отчетливее обнаружатся морально-политические качества симпатичного Виктора Логинова. Этот принцип хорош, когда дело касается демонстрации технических достоинств машины... Но даже если бы "мировой парень" устоял перед чарами Маты Хари, обезоружил Джеймса Бонда, обезвредил Фантомаса и парировал пенальти от Пеле, то и тогда образ героя едва ли обрел бы свое человеческое, духовное значение. У Виктора как в начале фильма, так и в конце — хорошее лицо: открытое, волевое... И это все, чем располагает к себе герой. Остальное — приключения и подвиги, нарочито демонстрируемые упорство и воля, стойкость и мужество — довольно простодушная показуха. Промышленные товары... нуждаются в наглядной и действенной рекламе... Но характеры и чувства людей нуждаются в другом — в художественном исследовании" (Степанченко Г. За рулем мировой парень // ИК. 1972. № 3. С.56—60).

"...Дело даже не в количестве препятствий... [а] в их качестве. Эпизоды "искушения" Логинова безупречной фигурой, смелыми манерами и экзотическими туалетами... Делии... решены с прямотой, не оставляющей никаких сомнений в намерениях переводчицы. Примитивность "искушения" сообщает происходящему почти анекдотическую окраску... Герой фильма многократно попадает в ситуации, лишь внешне различные, а по внутреннему своему смыслу абсолютно похожие. Но чтобы раскрыть характер, следует по крайней мере наблюдать его в разных обстоятельствах... Все компоненты ленты нацелены, кажется, на то, чтобы не дать угаснуть зрительскому интересу... Но что получается на деле? Фильм с энергичным сюжетом, с таким обилием острых событий, с экзотическими сценами в восточном духе, с интригами, заговорами, покушениями, разухабистыми ресторанами и азартными автомобильными гонками смотрится... спокойно... Подробности одновременно великодушны и коварны. Они добросовестно делают свое дело, чувствуя сильную авторскую мысль... Бунт подробностей всегда начинается там, где нет владения материалом..." (Зеленко Н. Бунт подробностей // СК. 5.VII.1972).

"[Фильм] может рассчитывать на некоторый успех у зрителей. Оператор... очень красиво, в цвете и на широком экране снял гонки грузовых автомобилей в какой-то экзотической арабской стране, да и голоса "Песняров" фильма тоже не испортили. И вообще, на этом фильме не соскучишься: аварии, драки, убийства, провокации против родных МАЗов. Все очень интересно, вот только после фильма чуточку неудобно — немного несерьезно все это, вроде как оперетта. Была бы это музыкальная комедия, так и ладно, но тут же серьезная драма! Причем в данном случае трудно предъявлять претензии режиссеру... или актерам... Уж больно поверхностен литературный сценарий фильма. "Литературен" не в смысле некиногеничности материала, а в смысле его вторичности... Не чувствуется знания жизни, зато насквозь видны заимствования, шаблонные характеристики персонажей и избитые сюжетные ходы... В результате они [авторы] тратят слишком много пороха на иллюстрации к давно известному доказательству того, что на Западе все подчинено погоне за деньгами. Из-за этих иллюстраций даже о "мировом парне"... мы успеваем узнать только то, что он не изменяет жене, знает приемы самбо, дарит женщинам цветы и очень лихо водит машину..." (Михайлов Д. "Мировой парень" // ВМ. 6.VII.1972).

"Здаецца, вобраз Віктара Логінава надзелен якасцямі, якія павінны былі б нас пераканаць у тым, што гэта сапраўды выдатны хлопец. Але справа ў тым, што аўтары, надзяляючы героя такімі якасцямі, як прывабнасць, чысціня, чуласць і г.д., робяць гэта даволі дзіўным спосабам. Яны проста "вешаюць на яго шыльдачку", на якой напісана: "Хлопец, які ўсё можа". Характару ж у фільме няма... Але не толькі ў схематызме можна папракнуць аўтараў, але і ў прымітыўнасці. Так, каб паказаць выхаванасць героя, яго на працягу ўсяго фільма прымушаюць дарыць кветкі. У час аўтаралі герой некалькі разоў спыняецца, каб даведацца, ці не патрэбна яго дапамога (трэба ж паказаць, што герой чулы), а ў гэты час іншыя аўтагоншчыкі абганяюць яго. Але ж герой павінен перамагчы... І аўтары адну за адной адпраўляюць машыны іншых аўтагоншчыкаў у бездань. Калі гаварыць аб іншых вобразах у фільме, то яны таксама вызначаюцца схематызмам, але, прызнацца, у іх больш праглядвае нешта зямное, рэальнае. А акцёры Я.Гранцінь і В.Спярантава здолелі зрабіць так, што іх героі... якія з'яўляюцца на экране ўсяго некалькі разоў, запамінаюцца. Не зусім акрэслены жанр фільма. Ёсць у ім нешта ад спартыўнай кінастужкі, ад дэтэктыву і ад нечага яшчэ. На працягу ўсяго фільма гледачу імкнуцца даказаць, што кіно — ёсць рух... Нядрэнна было б, каб герой хоць на хвіліну спыніўся і аб нечым задумаўся. Каб не слізгала так хутка кінакамера з аднаго прадмета на другі, як у турысцкай кінастужцы. Не захапляе гледача і афрыканская экзотыка... Цудоўная работа аператара... мастака... і мастака па касцюмах... не змагла прыкрыць усёй сваёй маляўнічасцю павярхоўнасць і прымітывізм..." (Старых М. Хлопец, якому не пашанцавала // ЧЗ. 18.VII.1972).

"Что может быть эффектнее, чем мчащиеся над пропастью машины, сталкивающие друг друга в бездну? Ведь давно уже американские, французские, итальянские кинематографисты доказали, что именно на головокружительной скорости легче всего "разоблачать" тот

безумный, безумный мир. А мир, в который попадает... Виктор Логинов, и впрямь безумен... Но Виктор ни на миг не забывает, что нервозность унижает человека, и держится в любой ситуации с гордым достоинством. Он не знает сомнений... И лишь победив морально и выиграв гонку... позволяет себе сказать, глубоко вздохнув: "Я по горло сыт этой заграницей". Честно говоря, мы тоже... Слишком уж прямолинейно и... фальшиво, порой просто-таки любуясь этими импортными красотами, пытаются авторы рассказать о сложнейшей, жесточайшей борьбе двух идеологий, двух образов жизни. Динамика сюжета фильма — чисто внешняя, обманная, подменяющая движения человеческой души бешеными оборотами ревущих моторов. Потому-то и нечего оказалось играть на экране хорошему актеру Николаю Олялину..." (Курган О. Не повезло Виктору Логинову // Труд. 18.VII.1972).

"Што адбываецца ў душы героя, што дае яму сілы быць такім моцным, удачлівым і непераможным?.. Герой увесь час захоўвае на твары непрабівальную маску, праз якую ў яго душу не могуць зазірнуць ні сапернікі, ні гледачы. Яму чужыя страсці, парывы, тым больш ваганні. Нават гонкамі ён не захапляецца, а проста выконвае абавязак... Хто ж сапернікі Логінава?.. Кожны з іх, у лепшым выпадку, надзелены адной рысай... Мабыць, для таго каб раскрыць чалавека ў такіх незвычайных абставінах... трэба было добра вывучыць і, зразумеўшы, паказаць на экране якраз гэтыя абставіны — праз людзей пэўных характараў, праз пануючы там "духоўны клімат", зрэшты проста праз бытавую атмасферу. Тады наш чалавек па-сапраўднаму, унутрана, а не па знешніх прыкметах і дзяжурных плакатных супрацьпастаўленнях кантраставаў бы з прадстаўнікамі замежнай маралі — маралі "гоншчыкаў" ад прафесіі, ад палітыкі — а то і знаходзіў бы сяброў. Пакуль што яго толькі паставілі перад абліччам нечага "не нашага", а што яно — зразумець цяжка... Усё гэта не перажыта аўтарамі, не прапушчана праз сэрцы і розум. Гэта бачыш па тым, як наіўна і спрошчана, па часопісных ілюстрацыях, па замежных стужках уяўляецца [аўтарам]... "замежнае жыццё" наогул... Нам паказалі мантаж вельмі ж "карцінных" кадраў, якія вонкава маглі б служыць выкрыццю заходняга... вобраза жыцця, але іх "паўторнасць", "цытатнае паходжанне" вымушаюць толькі ўспамінаць: дзе ж такое ўжо было? (Дарэчы, калі аўтары гавораць пра тое, што добра ведаюць, у іх з'яўляецца і пэўны настрой, і цікавыя фарбы, як, напрыклад, у паэтычнай прэлюдыі да фільма...)" (Клімковіч С. Хоць стужка і каляровая... // ЛіМ. 28.VII.1972).

"Пожалуй, нет сейчас для искусства проблемы более актуальной и более серьезной, чем проблема положительного героя... Николай Олялин... на протяжении всего фильма сохраняет серьезность на лице, тем самым подчеркивая серьезность положения своего героя и серьезность фильма (а то, право же, могло показаться, что это не слишком остроумная пародия)... Не будем сейчас говорить о том, что весь этот фильм — дешевая профанация вечного чувства любви к родине (никакой родины и никакой любви здесь нет и в помине, и лишь нежно-суровая песня В.Баснера "Березовый сок" говорит о далеком крае, который — твоя отчизна, о свете и тепле отчего дома). В фильме есть только нарисованная густо-черными красками "дикая заграница"... Не будем говорить и о том, что в фильме фальшиво все от первого и до последнего кадра. Но посмотрим, как "мировой" парень оправдывает свой "мировой" уровень. За весь фильм он не произносит ни одного значительного слова, он вообще по преимуществу молчит. Правда, однажды мы слышим его внутренний монолог — трагическим закадровым голосом он произносит: "Не знал я тогда, что вредитель рядом сидит" (это в адрес "роковой" женщины...)... Потом он снова молчит и только, занесенный пылью, измученный, израненный, крутит баранку... Конечно, можно было бы не судить так строго этот совсем не значительный фильм... не будь в нем столько претензий" (Отюгова Т. О "мировых парнях" и нашем современнике // Смена. 10.VIII.1972).

"...Могло такое быть в действительности? Могло... Не могло только это все быть таким опереточным. Да и намерения авторов были не таковы. Происходят-то нешуточные драмы... Что-то надламывается в душе "девки", не сумевшей, а под конец и не захотевшей мешать хорошему советскому парню. Меняется, взрослеет и сам Виктор — масса возможностей для режиссера и актеров. Не тут-то было... Глубина, оригинальность, которые предполагал сюжет, улетучились. И причина... в погоне за внешними эффектами, не продиктованными логикой событий... Авторы заставляют своих героев поступать неестественно, вкладывают им в уста вычурные фразы, словно взятые напрокат из разных, снятых в разное время и разными режиссерами не лучших фильмов. Вот и получилось что-то вроде пестрого одеяла. Разностилье, короче говоря. То кусок откровенной мелодрамы, то кусок политического памфлета, то — фарс, то — вестерн... А в целом — неудачный фильм... Зритель всегда чувствует, что всерьез, а что так, "понарошку"... [Здесь] и гонки, и смерти, и перерождения, и столкновения — "понарошку". Все ясно с самого начала — победит Виктор. Его противники и он сам "заданы" с первых кадров, когда Виктор пересел с "ТУ-104" на зарубежный лайнер, и вместо спокойной деловой обстановки — вокруг уже резко другие манеры, тон. Количество неприятных физиономий почему-то тоже возросло. Одним словом, "заграница"... Возрастает сразу и наше недоверие к происходящему, не покидающее уже на протяжении всей картины. Авторы избрали нехитрую формулу: восточная экзотика — везде одинакова, капиталистические боссы — проходимцы и интриганы, гонщики на службе у автомобильных компаний проповедуют закон: человек человеку волк, советские машины — лучшие в мире и, наконец, "ищите женщину" и т.д. и т.п. На таких, пусть верных, но примитивных рассуждениях далеко не уедешь" (Тюрина Т. "Полным ходом к... штампу" // ЗЮ. 28.VIII.1972).

"Редакционная почта — это барометр зрительских интересов... "Сначала я думал [пишет студент П.Майоров], что название... дано в ироническом смысле. Оказывается, всерьез. На экране разворачиваются ситуации необыкновенные... Из любой ситуации он [герой] выходит победителем. Но победа эта не радует. Ибо "мировой парень" настолько неинтересен и однозначен, что перестаешь верить в его реальность. И очень жаль, что такой интересный артист, как Н.Олялин, которого я знаю по фильмам "Освобождение" и "Бег", согласился играть "мирового парня" (Квеснецкая М. Доверие и требовательность // КП. 30.VIII.1972).

"Оказалось, что и этот фильм имеет своих приверженцев и защитников... В один голос поклонники этой картины утверждают: нам нужны "мировые парни" (имеются в виду и фильмы такого сорта, и "герои" такого уровня)... "За последнее время мы привыкли к рассуждающим героям в модных галстуках. К героям, рассыпавшим картошку в мундире на белоснежной скатерти и "родившим" в результате этого великую мысль. Но тем важнее для нас появление героя прямолинейного (!) и фильма не только уму, но и сердцу..." (Из письма инженера Г.Врублевской). Это намек на Хуциева. К мыслям его героев мы, оказывается, привыкли, а вот прямолинейности, в лоб бьющего образа нам как раз и недоставало... Разве?.. "Авторы фильма хотели подчеркнуть некоторую особенность жанра, в котором поставлен фильм, его определенную условность — никого ведь не удивляет иллюстрация к книге, выполненная несколькими штрихами", — пишет Г.Врублевская... Условность всегда присуща искусству. Надо только не путать ее со схемой... "Мировой парень" — не условный фильм, а схематичный, с сюжетом-схемой, характером-схемой, причем упрощенной и достаточно грубой... Ведь любой характер, любой образ познаем мы в развитии. А Виктор Логинов — каким он приехал за границу и каким собирается уезжать — все один и тот же... Странно и то, что некоторых зрителей покорила в фильме "красивая горная природа", хотя бутафория и

рисованные декорации заметны невооруженному глазу... Но все это частности. Настораживает другое. Авторы гневных писем — защитники "Мирового парня" — преисполнены самых искренних чувств. Им непонятно, как можно "ругать" фильм на такую несомненную тему: фильм патриотичен, герой отстаивает интересы Родины и побеждает... Но произведение искусства — это не только заданная высокая идея. Это еще и ее воплощение. И, к сожалению, воплощение как раз очень часто не соответствует уровню и значимости цели, тем самым компрометируя ее... Не делится и жизнь на черное и белое, и, к великому сожалению, белое совсем не всегда побеждает. А когда нам показывают такую черно-белую жизнь, поверить в нее трудно... Надо знать то, что показываешь, а то недолго предложить зрителю "развесистую клюкву" (Отюгова Т. А колесо все катится... // Смена. 3.IX.1972).

Библиография: Алексеев С. Знакомьтесь: "Мировой парень" // Комс. Таджикистана. 11.XII.1970; Калантаров К. Снимается "Мировой парень". Белорусские кинематографисты в Бухаре // Сов. Бухара. 17.XII.1970; Крупеня Я. Пралікі... з лепшымі намерамі // Звязда. 9.VII.1972; Смирнова Н. Новый герой Николая Олялина // Веч. Пермь. 22.VII.1972; Янина З. Человек и машина // Веч. Свердловск. 25.VIII.1972; Хрущев В. Аутсайдер Логинов и другие // Молодой Дальневосточник. 14.IX.1972; Андреев Ф. Искушение мирового парня // Крокодил. 1972. № 22. С. 18; Смаль В. Са словам не жартуюць // ЛіМ. 6.VII.1973; Бондарева Е. Время в характерах киногероев // Неман. 1975. № 1. С. 162; Тюрина Т. Живописная документальность // Неман. 1981. №7. С. 171; СБК. С. 72—73.

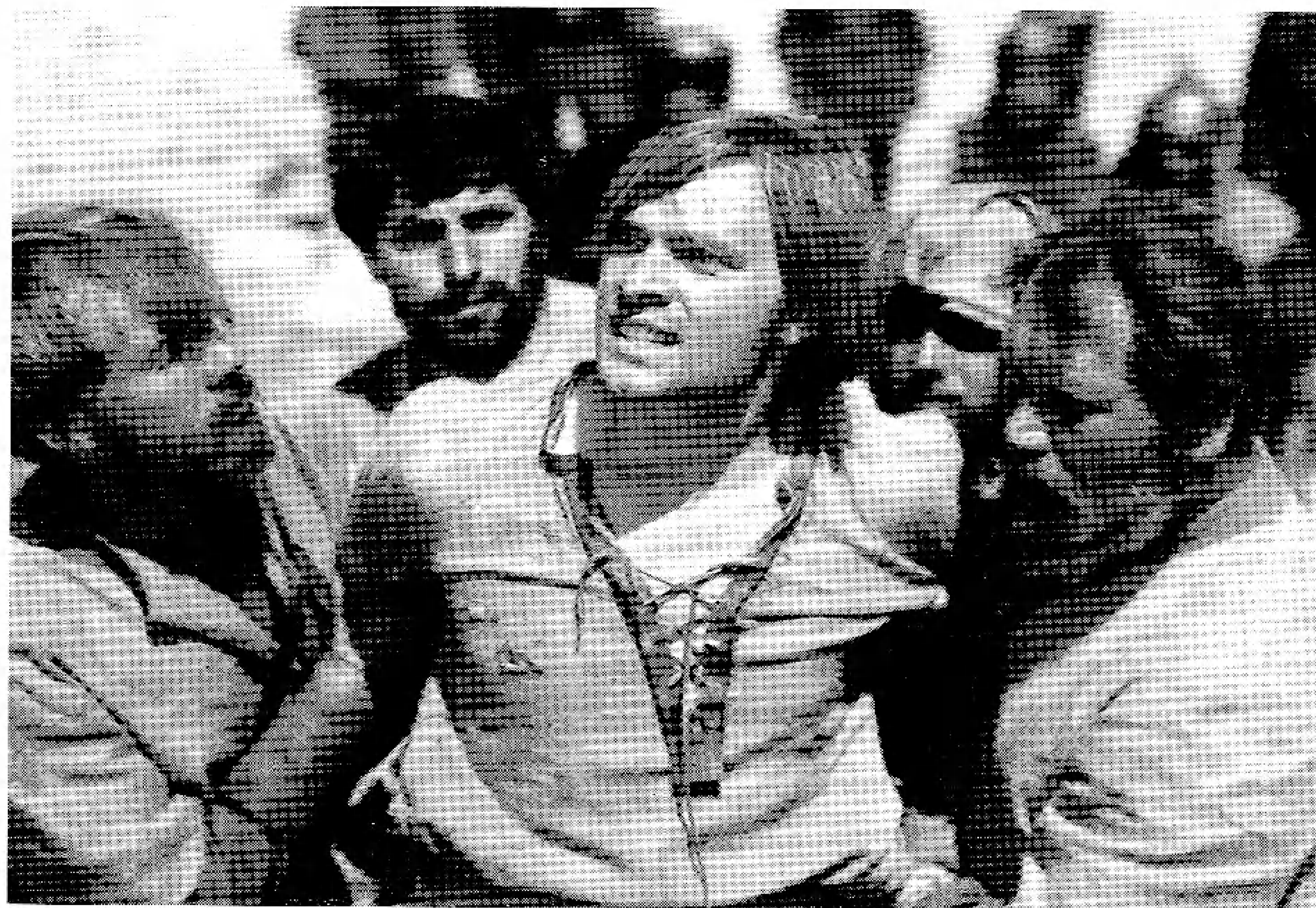
An adventure film about promotion truck races in an African country. An engineer from the Minsk automobile works driving a MAZ truck takes part in them. REVIEWS: the principle chosen by the authors (as many obstacles on the protagonist's way as possible) is good enough for demonstrating superb technical qualities of the truck but the characters require an artistic insight; the film is secondary; it contains borrowings, commonplace characteristics, hackneyed plot moves; there is nothing for the good actor N.Olyalin to play: his hero has only a gentlemanly set of trite virtues; there may be most incredible situations in an adventure film, but this does not justify lack of a real conflict; a blunt speculation on the positive hero, and the feeling of nostalgia; in the film the characters' actions are unnatural, the phrases pretentious, the genre indeterminate; the film won a number of devoted spectators who considered that it is impossible to criticize such a patriotic film where the hero who is played by a favorite actor defends the interests of his homeland and wins.

МОГИЛА ЛЬВА (МАГІЛА ЛЬВА) (THE LION'S GRAVE) — цв., ш/э, 8 ч., 2026 м, 75 мин., в/э 2.X.1972.

Сц. Ю.Лакербай; реж. **Валерий Рубинчик**; оп. Ю.Марухин; худ. Е.Игнатьев; комп. А.Волконский; звукооп. Б.Шангин; худ. по кост. А.Кавецкая; втор. реж. В.Шульман; монт. Л.Малахова; худ.-грим. Л.Емельянова; ред. С.Поляков; консульт. по быту Г.Барышев; пост. фехтовальных сцен Б.Пискун; дир. Л.Щеглов. В ролях: О.Видов (Машека), В.Шендрикова (Любава), М.Лиепа (Всеслав), И.Ясулович (Дмитрий), В.Никулин (Андрей); Л.Крюк, В.Барковский, В.Шрамченко, Н.Табашников-Зорин, В.Ганшин, Г.Ручимский, Н.Ургант, С.Станюта, Е.Шабан, И.Класс, И.Лютвинский, В.Лебедев; В.Банчиков, А.Павловский, К.Кулаков, С.Дубравин, И.Комаров, А.Богдан, В.Репин, С.Пенкина.

Историческая мелодрама.

Фильм создан по мотивам белорусских народных легенд и обрамлен цитатами из одноименной поэмы классика белорусской литературы Янки Купалы. У кузнеца Машеки из селища Третьякова Роща умирает отец, завещав сыну взять в жены Любаву, народить детей: "Человек силен родом-племенем, волей и местом родным". Во время похорон в селище появляется князь Всеслав с дружинниками, восхищается чашей, выкованной Машекой, замечает красоту Любавы и забирает Машеку в замок — ковать врата для нового храма. В его отсутствие князь похищает Любаву. После ночи, проведенной с ним, она пытается, но не может убить его. Гусляр Андрей, который уже помогал Машеке, сообщает ему о случившемся, отвлекает стражника, и Машеке удается бежать. Любава просит князя отпустить ее домой, но Всеслав говорит, что сжег Третьякову Рощу и собирается сделать ее княгиней. Машека встречается с князем, они сражаются, Всеслав бьет его мечом плашмя по голове и велит дружинникам отпустить. Андрей убеждает Машеку, что он должен бороться вместе с другими людьми. Брат князя Дмитрий плетет интриги: настраивает бывшую любовницу князя Марию против Любавы, а Машеку подговаривает (как прежде телохранителей Ивана и Гальяша) убить Всеслава, но тот отказывается служить его интересам. Узнав, что работавший с ним на строительстве Ничипор донес на одного из его людей — мельника Федора (а раньше на Андрея и на него самого), Машека убивает его, нападает со своим отрядом на стражу и освобождает Федора. При этом на его сторону переходит Иван. Отряд Машеки отбивает оружие, которое везли князю, а Дмитрий, который должен был охранять купцов, позорно бежит. Всеслав бросает Дмитрия в подземелье и говорит, что знает о его предательских планах. Машека с товарищами под видом скоморохов проникает в княжеский замок,



О.Видов (в центре) — Машека

они вновь сражаются с Всеславом, и теперь уже Машека бьет Всеслава мечом плашмя по голове, но Любава отказывается уйти с ним. На месте разоренного родного селища Машека тоскует. Андрей укоряет его, что забыл о народном горе. Машека решает идти на приступ княжеского замка. Появляется Любава. Машека говорит ей: "Не из-за тебя все, нет к тебе ни зла, ни добра". Перед приступом Машека призывает своих людей сравнять с землей княжье гнездо, иначе не будет ни свободы, ни чести. Всеслав молит, чтобы бог спас его за храм, возведенный им. Начинается сражение. В поединке Машека убивает Всеслава. На еще закованного Дмитрия придворные надевают княжеский венец. Любава находит Андрея и говорит, что ей пришлось закрыть Машеке глаза. Андрей возражает: не убили его... Скачут всадники во главе с Машекой.

"Новая картина... по жанрово-тематическим признакам сродни "Теням забытых предков" и "Захару Беркуту" — в ней много символики, неожиданных эмоционально-насыщенных изобразительных решений, крупноплановых цветовых пятен, бытовых деталей, вырастающих до смысловых обобщений, — как в первом фильме, и сильный духом, мужественный, борющийся за правое дело, вышедший из недр народа герой — как во втором... В его образе воплощена извечная мечта народа о свободе и счастье, вера в исполинскую силу и светлое будущее трудового люда... [Дебют молодого режиссера] в большом кино оказался вполне удачным" (Эрштрем А. Могила льва // СКЗ. 1972. № 10. С.7).

"...Не засяроджваючы ўвагу на адной легендзе пра Машэку, а працягваючы іншыя сюжэтныя лініі, стваральнікі фільма мелі вялікую магчымасць паказаць пратэст чалавека супраць прыніжэння яго годнасці, рост народнага гневу супраць панскага прыгнёту. І калі ўлічыць, што гледачу прапаноўваецца ўсё-такі не эпізод гісторыі... а легенда, у якой свая спецыфіка і свае законы, то фільм мог атрымацца яркі, хвалюючы, паэтычны. Пачатак фільма і сапраўды ўводзіць гледача ў таямнічы свет, дзе перапляліся казка і быль, дзе чалавек і прырода моцна звязаны між сабой... Яшчэ і яшчэ раз кінематаграфісты пакажуць незнаёмыя для неспецыяліста абрады, якія, безумоўна, самі па сабе цікавыя. Але... у гэтым фільме... яны выглядаюць чужароднымі, пазбаўленымі жывой, роднай глебы... Дзеянне... пацiху развіваецца, асноўная лінія памалу абрастае новымі тэмамі, іншы раз нават больш цікавымі, чым асноўная. Вось, напрыклад, гісторыя двух братоў: князя Усяслава... і яго брата Дзмітрыя... А вось яшчэ адзін вобраз — гусляр Андрэй... А што Любава?.. Якая ж яна, сялянская дзяўчына з княжаскай прыгажосцю? Чаму не адпомсціла князю за абразу? Чаму здрадзіла Машэку, якога кахала? Ці мо пакахала князя?.. І не спашлешся на тое, што жаночая душа, маўляў, таямніца за сямю пячаткамі. Тым больш... што перад намі легенда, а там усё заўсёды дакладна размежавана — любоў і нянавісць, дабро і зло. Справа ў тым, што ні аўтар сцэнарыя, ні рэжысёр фільма, ні выканаўца ролі Любавы, думаецца, самі да канца не вызначылі, якой павінна быць гераіня... Дзіўная рэч: жыццё гераіні склалася няўдала, нават трагічна, а не спачуваеш ёй. Як не спачуваеш і галоўнаму герою... Ні рэжысёр... ні акцёр не напоўнілі вобраз... фантастычнай сілай, народнай кемлівасцю і мудрасцю. Не верыцца і ў яго пачуцці да Любавы... І ўжо зусім не адчуваецца пераходу Машэкі ад мсціўца за зганьбаванае каханне да змагара за справядлівасць... Ды і князь Усяслаў, якім яго іграе... М.Ліепа, не такі ўжо і страшны вораг. Толькі ў адной сцэне паказана яго жорсткасць (і то здарылася гэта па даносу... Дзмітрыя). І калі не лічыць яго несумленных паводзін у адносінах да Машэкі, калі ён выкраў Любаву... то ў астатніх выпадках ён заўсёды выходзіў з Машэкам на прамы і адкрыты бой... Акрамя таго, яшчэ з самага пачатку не было, відаць, вызначана, каму ж усё-такі адрасуецца фільм? Дзецям? Наўрад ці. Інакш асобныя сцэны, безумоўна, не ўвайшлі б у кінакарціну. Дарослым?.. Ва ўсякім разе мастак... і аператар... рабілі ўсё магчымае, каб фільм быў маляўнічым, яркім, каб у ім адчуваўся дух легенды, хоць асобых адкрыццяў і не зрабілі... Кінакамера... часта спыняецца на дэталях, безумоўна, цікавых, на падрабязнасцях абрадаў, таксама цікавых — і гэта ўсё, што застаецца ў памяці ад фільма. Як ні парадаксальна, але запамінаецца тое, што арганічна не ўплялося ў агульную тканку кінакарціны, у якой, на жаль, няма... паэтычнага духу беларускіх народных легенд" (Ісачанка Н. Адрасат невядомы // ЧЗ. 5.Х.1972).

"Обращение к далекой истории, к прошлому белорусского народа... редкость для нашей киностудии... Новую картину... не отнесешь собственно к историческим... "У нас нет конкретных исторических лиц, — говорит... В.Рубинчик. — Машека? Это герой народных сказаний... Образы героев собирательные, хотя и имеют своих прототипов. Например, князь Всеслав обладает признаками известного князя Полоцкого. Ну и, конечно, эпоха, быт, характеры..." Итак, эпоха, быт... Зрителей, несомненно, привлекут яркая зрелищность фильма, культура постановочной работы, профессиональное мастерство художника... оператора .. Поэтично, красочно сняты народные обряды... Одежда, утварь, дома крестьян и хоромы князя — все это в фильме имеет не только этнографическую ценность, все это "работает" на художественный образ произведения. Ну, а характеры?.. Авторы стояли перед дилеммой: воссоздать на экране образы поэмы Янки Купалы или переосмыслить их? Они пошли по второму пути. У Купалы Машека становится разбойником, и Любава убивает его. "Наш Машека — не тот, которого мы знали раньше, — говорит... Ю.Лакербай. — Он не ослепленный жаждой мести, опьяненный кровью разбойник, а человек трагической судьбы, который вырастает до борца, народного вождя в борьбе с несправедливостью и угнетением". Как раз эта сторона образа Машеки проявлена в фильме меньше. Бунт обиженного лично превалирует над бунтом социальным... Актер Олег Видов... типажно подходит на роль народного богатыря. Но где-то он внутренне холодноват, и подлинной страсти борца за угнетенных в нем не ощущаешь. Зато неожиданным актерским открытием фильма стал солист балета Большого театра СССР Марис Лиепа... Сдержанность пластического рисунка роли сочетается у него с неожиданными взрывами темперамента в кульминационные моменты. Всеслав в исполнении Лиепы статен и мужественен, его глаза выражают мельчайшие оттенки чувств. И, увы, в поединке с Машекой он нравственно более впечатляющ, что, естественно, идет не от авторского замысла, а от актерского обаяния Лиепы... К сожалению, согласно плохой традиции мы, как обычно, видим... белорусских актеров лишь в эпизодах" (Нечай О. "Могила льва" // ВМ. 12.Х.1972).

"Машэка атрымаўся неўрастэнічным, азлобленым юнаком, які хваравіта ўспрымае кожную нават самую дробную непрыемнасць... Ва ўяўленні народа Машэка — чалавек велізарнай сілы, вялікага росту, з пудовымі кулакамі. Нездарма ў легендзе ён каваль... Але Відаў шчуплы, нізкага росту. Праўда, вопытны акцёр усё ж у асобных кадрах здолеў паказаць тэмперамент і імпэтнасць... Цікава іграе... Валянцін Нікулін лірніка Андрэя. Гэта па сутнасці рэзанёр. Ён вядзе і каменціруе дзеянне... Тым не менш артыст здолеў стварыць вобраз паэта і мастака, бадзягі і філосафа... Фільм абрываецца на паўслове, што таксама не ўласціва легендам... Маладому рэжысёру... не ўсе ўдалося... Але ёсць і ўдачы. Добра... перададзена напружанасць і непрымірымасць галоўнага канфлікту. Характэрныя для карціны дакладнасць і вобразнасць у адналўленні народных звычак... Гэта экранізацыя легенды. І калі яна атрымалася пярэстай, яркай ад фарбаў, дзесьці няроўнай, то гэта ў нейкай меры кампенсуецца відовішчнасцю" (Крупеня Я. Сустрэча магла быць лепшая // Звязда. 20.Х.1972).

"Фільм... рабіўся па матывах легенды пра ўзнікненне Магілёва. Сама легенда яркая, каларытная, але вельмі скупая на факты, імёны, увогуле на звесткі гістарычнага характару... Легенда вельмі "сюжэтная", яна, як кажуць, сама просіцца ў сцэнарый або драму... На сённяшні дзень мы ведаем тры творы па матывах легенды: паэму Я.Купалы, п'есы Е.Міровіча і В.Вольскага. Больш строга трымаўся духу легенды Купала... Заўважым, што ў паэме адсутнічаюць бытавыя рэаліі, твор рамантычны, даўніна паказана з пэўнай праекцыяй на сучаснасць. Па-мастацку ярка раскрыў Янка Купала трагізм лёсу Машэкі... За кім жа пайшоў сцэнарыст фільма?.. За легендай ці за мастацкімі творамі пра Машэку?.. Машэка ў фільме значна бліжэй да Машэкі Міровіча і Вольскага, чым да легендарнага або купалаўскага. Ён не разбойнік-адзіночка, а... узначальвае вялікую групу такіх жа пакрыўджаных людзей... Думаецца, што такое адступленне [ад легенды], па-першае, дыктавалася кінематаграфічнымі меркаваннямі. Па-другое, аўтар імкнуўся шырэй паказаць народны рух, класавыя супярэчнасці той далёкай эпохі... У фільме, як і ў літаратурных творах пра Машэку, нельга хоць бы ў

межах стагоддзя суаднесці падзеі з рэальнай гісторыяй Беларусі... Тым не менш бытавыя рэаліі павінны як мага блізка адпавядаць гісторыі. У фільме, на жаль, сустракаюцца недакладнасці, пралікі ў гэтым напрамку. Пачнём з хваробы і смерці бацькі Машэкі. Усе абрады тут яўна паганскія, далей жа ў фільме ўсе героі паказаны звычайнымі хрысціянамі, хоць яны часам і звяртаюцца да сіл прыроды... [І рытуал спальвання] на экране выглядае, як даніна даволі таннай "экзатычнасці", якая не мае пад сабой рэальнай глебы... Добрая сама па сабе сцэна [варажбы] не звязваецца ў маім уяўленні з тымі звычаямі і абрадамі... пра якія я ведаю. Больш пераканальнай выглядае сцэна скамарохаў на вяселлі князя... [Увогуле ж] паўсядзённае жыццё народа, яго праца, клопаты, інтарэсы, тагачасны сялянскі побыт засталіся па-за ўвагай сцэнарыста і рэжысёра (адзінае выключэнне складае сцэна працы Машэкі ў кузні)... Узаемаадносіны двара з вёскай, як сацыяльны аспект фільма, пазбаўлены па-мастацку выразнай аргументацыі... Нарэшце, скажам і пра ўзаемаадносіны Машэкі з Любавай... Такое ўражанне, нібы галоўным клопатам Ю.Лакербая і В.Рубінчыка было імкненне як мага далей "адысці" ад таго, што ведае пра Машэку чытач гістарычных і літаратурных крыніц. Што ж, жаданне быць арыгінальным — натуральнае для маладых кінематаграфістаў. Ды толькі ў дадзеным выпадку яны дарэмна "перакрэслівалі" легенду... Тое, што Машэка гіне ад рукі каханай, вытрымана ў народным духу паданняў і песснь сівой мінуўшчыны. Мадэрнізацыя тут зусім не патрэбна... яна... зрабіла з Любавы жанчыну, якая можа быць толькі цацкай у руках іншых людзей... Відаць, і выбар артыстаў на галоўныя ролі дыктаваўся часамі пагоняй за арыгінальнасцю... На эфект разлічаны кадры поля бітвы, пакрытага трупамі... Да таго ж і празмерна вольны пераказ мовы, на якой гавораць героі, мовы, якая так заззяла некалі пад пяром Янкі Купалы, не ўпрыгожвае фільм. Згубіліся метафарычнасць, сакавітасць і каларыт, знаёмыя нам па фальклорных узорах. Мо, таму нават удалыя эпізоды і асобныя вобразы (напрыклад, гусляра Андрэя, віжуна Нічыпара, селяніна Хведара) выглядаюць мазаікай у тканіне недастаткова выверанай па думцы стужкі. Я прыслухоўваўся да глядзельнай залы і мушу сказаць, што цікавасць да гістарычнага мінулага беларускага народа бярэ верх ва ўражаннях большай часткі публікі. Але гэта не можа і не павінна супакойваць студыю і аўтараў стужкі" (Прашковіч М. З легенды — на экран // ЛіМ. 27.X.1972).

"Картину можно назвать живописной, небезынтересной, но, как признает сам В.Рубинчик, в ней "не хватало человеческой сути", которая, добавим от себя, то щедро, то тщетно подменялась "поэтизмами". "Сейчас ясно, — рассказывает режиссер, — что я взвалил тогда на плечи непосильный груз. Весьма приблизительно удалось мне передать социально-политический климат далекой эпохи. Наконец, в подборе актеров тоже, видимо, был неточен. И тем не менее есть в картине куски, которые мне и по сей день очень дороги..." Вроде бы выламывается из стройной диаграммы развития режиссера картина "Могила льва". Но так ли это? Обращение к далекой истории расширяло творческие горизонты, давало необходимый гражданский и профессиональный опыт" (Буравский А. Поэтика поиска // СЭ. 1978. № 19. С. 16).

"Конец 60-х годов отмечен во всем советском кинематографе вспышкой интереса к фольклору, легендарной истории, что выразилось в появлении фильмов "Тени забытых предков" С.Параджанова, "Рабыня" Б.Мансурова, "Вечер накануне Ивана Купалы" Ю.Ильенко, "Каменный крест" Л.Осыки, "Мольба" Т.Абуладзе, несколько позднее "Лаутары" Э.Лотяну. На гребне этого интереса... был поставлен фильм "Могила льва". В титрах не указано на связь с одноименной поэмой Я.Купалы, но строки ее обрамляют фильм... и это дает повод сравнить ее и фильм... как два подхода к интерпретации фольклорного материала... Многие произведения Я.Купалы навеяны легендарной историей белорусского народа. Они различны по сюжетным признакам, по звучанию социального аспекта. В "Могиле льва" он звучит приглушенно. Автора интересует прежде всего психология героев. Он делает этический вывод — о пагубном, растлевающем влиянии на человеческую душу слепой, безрассудной мести. В фильме социальный аспект значительно усилен, но лишь формально. Купала не конкретизирует время действия — время "легендарное". Единственное уточнение — "до основания города Могилева", связанного с этой легендой своим названием... Никаких этнографических подробностей тоже нет. Купала разумно ограничивает свою художественную задачу... Конечно, зримость, наглядность художественного образа в киноискусстве создают дополнительные сложности при съемках исторических фильмов — в воспроизведении реалий "вещного" мира, "исторического пейзажа". Иногда — и в этом случае тоже — увлекаются этнографизмом, исторической экзотикой. Но главное — для сценария и фильма (тем более односерийного) характерно неоправданное обилие сюжетных мотивов: христианство и язычество, борьба за власть внутри княжеских семейств, жизнь княжеского двора и глухого лесного селища, восстание крестьян против феодалов, против усиливающегося феодального закабаления (Машека в фильме — вождь такого восстания). В этой множественности мотивов — показатель отсутствия точной задачи в предпринятом обращении к сложному для кинематографа историческому материалу. По существу сценарий — "жестокая" мелодрама (в духе западных костюмных боевиков), в которой весь этот материал присутствует в качестве декоративного фона. Сценарист стремился к некой глубине психологического исследования сложных характеров, но получилась лишь ложная многозначительность, усиливающая мелодраматический канон. Режиссер почувствовал чрезмерность мелодраматизма и отчасти убрал его. Но все-таки в центре сюжета фильма осталась мелодраматическая ситуация, и слишком много внимания уделено переживаниям Машеки... князя... и метаниям Любавы... Нет и точного стилеобразующего фактора: история или легенда воссоздается на экране... В "Могиле льва" нет свойственной легендам ясности, определенности образов. А как историческое произведение, как версия подлинного факта, ставшего основой для народной легенды, он явно несостоятелен. Режиссер пытался восполнить недостатки драматургии пластической экспрессией, использованием фольклорно-этнографического материала — но лишь в качестве экзотического элемента. Как зрелищный аттракцион воспринимается показ старинных обрядов" (Зайцева Л. История далекая и близкая // СБК. С. 139—141).

Библиография: Пысін А. Машэка, дубль трэці // Магілёўская праўда. 12.VI.1971; Шклярэўскі І. Ля камеры — Юрый Марухін // ЛіМ. 18.VII.1971; Фомченко О. Новая встреча с Машекой [интервью с Ю.Лакербаем и В.Рубинчиком] // ВМ. 30.IX.1971; Васількоўскі І. Хто ты, Машэка? // Магілёўская праўда. 24.X.1972; Рубинчик В. Могила льва // НФ. 1972. № 10. С.9; Леонидова Е. Марис Лиепа в новой роли [интервью с В.Рубинчиком] // МК.10.XII.1972; Щербаков А. Два дебюта // Огонёк. 1972. № 24. С. 21; Нячай В. Кожны фільм — экзамен // ЧЗ. 17.VIII.1978; Цюрына Т. Эскіз — экран — вобраз: Мастак у беларускім кіно// ЛіМ. 6.X.1978; Рославлев Н. Марис Лиепа. М., 1978. С. 117; Зайцава Л. Меладраматычная сітуацыя у сучасным фільме: Да праблемы змешвання жанраў // Весці АН БССР: Сер. грамад.навук. 1982. №2. С.85; Лиепа М. Вчера и сегодня в балете // М., 1982. С.139—141; Нячай В. Купала, Колас, кіно // Полымя. 1983. №5. С.171—172; КіЛ. С. 26.

A historical melodrama based on the motifs of Belarusian folk legends about Masheka the Giant whose fate is connected with the name of the city of Mogilev. A full-length cinematic debut of the famous Belarusian film director V.Rubinchik. REVIEWS: the character of Masheka is unconvincing, especially as a fighter for justice; M.Liepa became an unexpected discovery as an actor; in the conflict with Masheka his hero is morally more impressive; one must have grounds to change the fundamental principles of a folk legend; the film turned out to be an ordinary melodrama lacking Belarusian coloring; especially unsuccessful is the character of Lyubava, which is quite uncharacteristic of legends; the end of the 1960's in Soviet cinema is marked by interest in folklore (*Night on the Eve of Ivan Kupala Day, Entreaty, A Bondwoman, Shadows of Forgotten Ancestors*, etc.), and the film was made at the peak of this interest; in his poem Kupala was interested in psychology and morals while the film emphasizes the social aspect, however formally; the abundance of plot motives is not justified; there is no clarity or certainty of images peculiar to legends; the director, the director of photography and the designer tried to make up for the flaws in the dramaturgy by plastic expressiveness and demonstration of rites as a spectacle.

ПОЛОНЕЗ ОГИНСКОГО (ПАЛАНЕЗ АГІНСКАГА) (POLONAISE BY OGINSKI) — ч/б, ш/э, 9 ч., 2381 м, 89/85 мин., в/э 26.V.1971.

Сц. К.Губаревич; реж. **Лев Голуб**; оп. Г.Масальский; худ. В.Кубарев; комп. Г.Вагнер; звукоп. Н.Веденеев; худ. по кост. В.Лозицкий; худ.-грим. В.Антипов; монт. В.Антипова; ред. М.Березко; дир. А.Слюнков. В ролях: Илья Цуккер (Василек), Г.Гарбук (командир партизанского отряда), П.Кормунин (начальник штаба), Г.Юхтин (Максим), П.Павловски (Франек), О.Эскола (Кунц), О.Шалконис (Гельмут); Ф.Эйнас, Г.Макарова, Л.Крюк, М.Варивода, Б.Тихонов, И.Варпа.

Детский героико-приключенческий фильм.

Главный приз ЦК ВЛКСМ "Алая гвоздика" "за создание фильма, способствующего решению проблемы героико-патриотического воспитания детей и молодежи" на ВКФ детских фильмов (Москва, 1971);

Приз Министерства просвещения СССР "за лучший фильм для детей" и Приз-сюрприз [желтый мяч с автографами Л.Яшина и других известнейших футболистов] детского жюри И.Цуккеру за лучшее исполнение детской роли на III МКФ фильмов для детей [в рамках VII Московского МКФ] (1971);

Государственная премия БССР 1972 года в области кинематографии К.Губаревичу; Л.Голубу — за фильмы "Девочка ищет отца", "Анютина дорога", "Полонез Огинского"; Г.Масальскому — за фильм "Полонез Огинского".

Великая Отечественная война. На деревенской улице юный бродячий музыкант играет на скрипке "Широка страна моя родная". Полицейский прогоняет его. Мальчик (его зовут Василек) вместе с деревенскими детьми подпиливает мостик, и полицейский падает в воду. Дети разбегаются, он стреляет вслед Васильку. В лесу Василек натыкается на партизана Максима и предлагает свою помощь. Он отвлекает охрану моста, пока партизаны устанавливают мину. Взрыв. Василек убегает и в лесу пробирается вслед за партизанами. Его задерживают и доставляют в партизанский штаб. Василек рассказывает, что его отец-пограничник погиб еще до войны, а мама — во время бомбежки в первый день войны. Командование партизанского отряда собирается отправить его на Большую землю, но он хочет партизанить. Нужно взорвать эшелоны на станции. На задание идут Максим с Васильком: они должны доставить мину в город подпольщику Кузьмичу. На пропускном пункте Василек называет Максима отцом. Тот предлагает ему после войны стать братом его сынишке. Кузьмича забрали чинить мост, и им приходится действовать самим. Василек пробирается на станцию по узкой трубе и устанавливает мину. Один за другим начинают взрываться вагоны и цистерны. Возвратившись, Василек не находит Максима: того схватили немцы. Он идет в город и, попав в облаву, прячется в костеле. Органист Франек оставляет его там на ночь. Немцы угрожают расстрелять заложников, в числе которых Максим, если не признается человек, устроивший взрыв. Василек, увидев утром, что в костеле немцы (они разбирают орган, чтобы перевезти его и органиста в замок, где расположена комендатура), выбирается через найденный им подземный ход из костела и оказывается во дворе комендатуры. Его отводят к коменданту Кунцу, который поручает его заботам органиста. Франек рассказывает, что он бежал сюда из Польши от преследований гестапо. Опрашивая



О.Шалконис — Гельмут, И.Цуккер — Василек

охранников станции, начальник гестапо Гельмут устанавливает, что на станцию пытались пробраться инвалид и мальчик со скрипкой. Василька опознает один из охранников. Его приводят к Максиму, и Василек с криком "Папа!" бросается к нему. Гельмут допрашивает его, потом немцы пытают Максима на глазах у Василька, требуя сказать, с кем они должны были встретиться в городе. Узнав о случившемся, Франек просит немцев отдать Василька ему: тот скажет ему все как другу, как музыканту, — и отпускает его. Василек приводит по подземному ходу партизан. Немцы ведут на казнь Максима и заложников. По сигналу (Франек и Василек играют полонез Огинского "Прощание с родиной") начинается бой. Партизаны освобождают заложников и уходят с ними через подземный ход. Франека ранят, и его приходится оставить в городе у надежных людей... Послевоенные годы. В Польше на международном конкурсе выступает молодой скрипач Василь Микулич. В концертном зале он встречается с дядей Франеком.

"Изящная, пленительная, хрупкая мелодия полонеза Огинского — и война, жестокость, смерть... Можно ли найти явления более несовместимые?.. Авторы фильма... однако, соединили несоединимое. И получили удивительный результат. Рассказ о подвиге маленького музыканта звучит с экрана мужественно и нежно, и эта нежность щемит душу. И невольно думается: конечно, маленький музыкант был смел, он был настоящий патриот, но то, что довелось ему пережить, — не для детских сердец, и хорошо бы, чтобы всегда был мир, где счастье и музыка, и никогда больше не было войны... Сюжет фильма, как следует из вступительной надписи, взят авторами... из жизни. Но, однако, факт действительности [они]... превратили в факт искусства..." (Яворская Е. История маленького музыканта // СК. 20.VI.1971).

"...Жанровую принадлежность фильма... я искал бы где-нибудь в районе взрослого "вестерна". Недавно мы стали свидетелями успеха "Неуловимых мстителей", где поэтика героического приключения была обращена в основном к юношеской аудитории. Теперь [кинематографисты]... решили приспособить преимущества подобного сюжета к восприятию еще более юных зрителей. Динамичный, не ослабевающий ритм, цепь приключений, не обрывающаяся ни в одном звене, лихость, с какой дерзкий герой одурачивает сильных и ловких, но несколько туповатых противников... Взрывы, потасовки, перестрелки и погони... Спасение в последнюю минуту, уже из-под самой виселицы... Знакомая сюжетная канва, не правда ли? При одной существенной оговорке: все эти перипетии выпадают на долю белорусского подростка, потерявшего в войне родителей и не расстающегося со скрипкой — памятью давних прекрасных лет... Он оказывается нашим, близким, понятным во всех проявлениях, от ненависти к омерзительному коменданту Кунцу (со вкусом сыгранному... О.Эсколой) до любви и преданности своему боевому напарнику дяде Максиму... Иного строгого критика смутит условность многих мотивировок, другой станет с секундомером в руке вычислять, успеет ли избитый фашистами Василек до полночи добраться из города до далекого партизанского

отряда да еще и вернуться с требуемой помощью. Третьему покажется все-таки преувеличенным значение мальчика-скрипача в борьбе с оккупантами: похоже, что он более опасен для фашистов, чем все остальные подпольщики вместе взятые. Вот что мы ответим таким педантам: смотрите этот фильм рядом с вашим сыном. Вы увидите, как легко примет он все эти натяжки — для него это будут правила игры, не более. А смысл игры — упрочение идеалов смелости и ловкости, мужества и отваги, самоотверженности и взаимовыручки. А это уже совсем не плохо!" (Демин В. Полонез Огинского // СКЗ. 1971. № 10. С. 1).

"Современные мальчишки могут позавидовать Васильку: он участвует в опасных диверсиях, спасает приговоренных к смерти и сам остается в живых. Сказка и правда. Трудно в сказке не "сделать" войну увлекательной игрой, чем подчас грешат наши кинематографисты. Этого не случилось, потому что главным в фильме стал не сюжет, а необычность натуры Василька, его одаренность, отношение к событиям... Те, кто видел картины Голуба, особенно созданные в последние годы, не раз восхищались игрой маленьких артистов... Режиссер обладает великолепным даром чувствовать и открывать творческие возможности в детях, направлять детскую непосредственность в нужное психологическое состояние... Новое "открытие" Голуба — Илюша Цуккер... Его Василек — несомненно, большая удача фильма. Маленький талантливый музыкант... наполнил его поэзией, сделал глубоко лиричным, эмоциональным, несмотря на острую конфликтность. Это уже не детектив, а приключенческая драма. С большим тактом и уважением лепят авторы фильма человеческие характеры, показывают взаимоотношения людей в разных ситуациях. Характерна сцена "усыновления" Василька... Она лаконично, без нажима передает глубину чувств. Василек на предложение стать сыном партизана молча потерся щекой о руку Максима. Это движение говорит больше, чем любые слова. В изображении врагов создатели картины отошли от традиционного решения образов в гротесковом или сатирическом плане. Все они индивидуальны... В фильме, как того требует приключенческий жанр, есть погони, перестрелки, но эти "атрибуты" не назойливы" (Корнева Э. Подвиг юного музыканта // ВМ. 2.XI.1971).

"[Васильку] везет, как всегда везло былинным богатырям и сказочным персонажам или просто героям приключенческого фильма... Активный и деятельный, юный скрипач не кажется, однако, стандартным характером, взятым напрокат из фильмов приключенческого жанра. Авторы наделили его талантом и незаурядностью... Крупные планы и композиционное решение многих кадров позволяли зрителю пристальнее "вглядеться" в мальчика, в его душевный мир... Да, несомненно, и юный Илья Цуккер убеждает в этом, — перед нами одаренная натура, способная и любить, и страдать глубже, и острее реагировать на окружающее... В одном из интервью... Лев Голуб назвал "Полонез Огинского" фильмом "одного актера". Но это не совсем так... Сдержанный и немногословный Франек в исполнении артиста польского кино Петра Павловски не сразу раскрывает свое лицо, свою позицию по отношению к фашистам. И тем интереснее следить за "проявлением" этого характера в его взаимоотношениях с Кунцем, в той роли, какую он сыграл в судьбе Василька и Максима. Именно он, Франек, научил юного скрипача полонезу Огинского, прекрасной музыке своего земляка, зовущей к борьбе за свободу. И с этого момента она становится лейтмотивом картины, "аккомпанирует" самым напряженным и волнующим эпизодам, придает патетическое звучание сцене предполагаемой казни Максима. Излишне чувствительными и сентиментальными для фильма приключенческого жанра... получились финальные кадры, хотя они и придают фильму композиционную завершенность. И все же в целом "Полонез Огинского", несомненно, удача белорусских кинематографистов" (Чернушевич А. Страница летописи // ЗЮ. 4.XI.1971).

"...Адметныя рысы творчага почырку рэжысёра: уменне спалучаць займальнасць сюжэта з жыццёвай праўдзівасцю, шчырасцю і рамантычнай узнёсласцю вобразаў юных герояў... Рэжысёр застаўся верным свайму кірунку творчасці, свайму гледачу [і ў гэтым фільме]... [Праўда,] у першых эпізодах вайны няцяжка прыкмеціць недастатковую навізну мастацкіх рашэнняў — драматургічных і рэжысёрскіх, пэўную ілюстрацыйнасць. І ўсё ж ад эпізода да эпізода фільм набірае тэмп і пругкасць, расце эмацыянальны напал падзей... Па-сапраўднаму пачынаеш хвалявацца, калі... Васілёк прабіраецца на станцыю і падкладае міну... Вострая драматургічная сітуацыя дазваляе юнаму акцёру і рэжысёру паказаць напружанасць атмасферы. Уся ўвага цяпер сканцэнтравана на перажываннях Васілька. Тут І.Цукер зусім не іграе ў героя, а сапраўды робіцца ім — на твары яго і страх, і рашучасць выканаць заданне. Ён увесь у тым дзівосным парыве, калі чалавек ведае, чаго ён хоча, калі канчатковы выбар ім зроблены... Эпізод з арганістам Франакам сюжэтна, можа, і не вельмі арганічна ўведзены ў фільм (адчуваецца "адкрытасць ходу"), але... П.Паўлоўскі псіхалагічна апраўдвае прапанаваныя яму абставіны і "выратоўвае" эпізод. Ён паказаў артыстычнасць натуры свайго героя, які змагаўся за Васілька не толькі як за дзіця, але і як за талент. Сустрэліся два чалавекі, розныя па ўзросце, з розным жыццёвым вопытам, але зараз аб'яднаныя адзіным пачуццём гарачай любові да Радзімы. Абодва — музыканты. І таму ў паланез Агінскага "Развітанне з Радзімай", які яны выконваюць разам, укладзена столькі болю і смутку, што адразу зразумела, чаму так названы фільм... [У фільмах Голуба] звычайна неяк аблегчана (калі не сказаць спрошчана) паказваюцца дарослыя, асабліва ворагі. Гэтая ж заўвага датычыць і фільма "Паланез Агінскага" (Бондарава Е. Вернасць // ЛіМ. 12.XI.1971).

"Новый фильм сделан в лучших традициях советского приключенческого кино: острый, напряженный сюжет, четкий ритм повествования, яркий образ героя... романтика подвига, пронизывающая все действие и все ей подчиняющая. Одним из безусловных достоинств фильма является чувство меры и режиссерского такта в определении каких-то основных положений и сцен... Победой фильма стал образ польского пианиста... Очень интересно, мягко, без декларативности и нажима ведет [П.Павловски]... свою роль... Искусство тоже может быть оружием в борьбе за свободу Родины. Франек учит этому своего юного друга Василька. И вся эта линия — искусство и война, этот своеобразный дуэт двух музыкантов-патриотов — большая находка создателей фильма. В детских кинолентах прошлых лет установился своеобразный штамп для образа врага... победить которого герою в общем-то не составляло большого труда. В "Полонезе Огинского" фашисты — опасные противники, жестокие их методы борьбы подкреплены знанием человеческой психологии... Тем значительнее, тем интереснее становится образ... Василька, когда на допросе в словесном поединке с начальником гестапо... он с большим трудом, но одерживает моральную победу. Конечно, не все равноценно в картине. Стилистика приключенческих фильмов, овеянных романтикой подвига, вполне допускает даже не очень жизненно правдоподобные ситуации, лишь бы все это было сообразно общему строю фильма, направленности его образов, характеров. Здесь герои фильма везучи, как только бывают везучи герои, которых народ наделяет всеми человеческими доблестями. Но естественным это почему-то кажется только тогда, когда везет Васильку. Когда же, к примеру, Максим, которого в предыдущих кадрах жгли паяльной лампой и зверски пытали, вдруг скачет как ни в чем не бывало уже через несколько эпизодов, это воспринимается как бестактность, как "страсти понарошку". Хотелось бы и центральный образ, в общем-то яркий, запоминающийся, видеть в большем внутреннем развитии. В Васильке — и это несколько обедняет роль, ее задачу — есть что-то от заданного героя. С первых кадров он никого и ничего не боится, на все идет без страха, даже без совершенно естественного для ребенка страха перед врагом, который убил его мать, может убить его самого. И получается,

что герою не так уж трудно было совершать его подвиги. И все же... фильм идет на экранах с огромным успехом... Это говорит о серьезном признании работы белорусских кинематографистов... о том, что... их творческие поиски плодотворны, они успешно служат важной цели — формированию лучших черт советского человека" (Степанова Е. Под звуки полонеза // СБ. 16.XI.1971).

"655 [18]. "Полонез Огинского"... 22,2 млн. [зрителей]" (Кудрявцев С. Чемпионы советского кинопроката [с 1940 по 1989 год] // ЭиС. 19—26.VI.1997).

Библиография: Витальев А., Яковлев В. Смерти неподвластна // УГ. 22.VII.1971; Татаринов М. Детство, опаленное войной // СР. 23.VII.1971; Крупеня Я. Тыя грымотныя гады // НГ. 9.X.1971; Рэзнік І. Маладому гледачу адрасавана // Звязда. 13.X.1971; Резник И. Со старыми и новыми друзьями [интервью с П.Павловски] // ЗЮ. 26.VII.1972; Бондарава Е. Звяртаючыся да юнацтва... // ЛіМ. 11.VIII.1972; Моўчан Н. І ўсё ж паўтарэнне... // ЛіМ. 25.VIII.1972; Крупеня Я. Майстар дзіцячага кіно // МП. 25.XI.1972; Кулеш І., Бондар М., Шугля Л. Адрасавана юнаму гледачу // Звязда. 30.XI.1972; Михалков С. Седьмое искусство — детям! // Экран 1971—1972. М., 1972. С. 185—187; Крупеня Я., Смаль В. Фільм пачынаецца са сцэнарыя // РіС. 1973. № 6. С. 13; Михаевич М. Волшебники не стареют // СБ. 1.X.1974; Бондарева Е. Время в характерах киногероев // Неман. 1975. № 1. С. 159—160; ЖЛС. С. 50; Маркова Ф. Лев Голуб // Экран детям. 1984. № 9. С. 9; Мядзведзева В. І боль, і надзея... // МБ. 1985. №10. С. 28; СБК. С. 172—173; Парамонова К. Магия экрана: Размышления о киноискусстве для малышей. М., 1987. С. 32; Сэпман И. Детям о прошлом// ПГЛ. С.168 — 169.

A children's adventure film about a young musician who becomes a partisan during the Great Patriotic War. Prizes at the All-Union Film Festival and international film festivals, BSSR State Prize (1972). Directed by L.Golub, a well-known director of films for children. 18th on the list of the 20 most popular Belarusian films, which was seen by an audience of 22,2 mln viewers in movie-theaters (till 1990) all over the USSR. REVIEWS: the genre of the film may be defined as a western, it can be compared with *The Avengers Not To Be Caught* but it is intended for much younger viewers; the role of the boy with a violin in the struggle against the invaders may have been exaggerated but children viewers easily accept the rules of the game; it was not the fascinating adventures that turned out to be the most important thing in the film but Vasilyok's outstanding personality, his natural endowments. Though Golub called *The Polonaise by Oginski* a "one-actor film", the Polish actor P.Pawlowski wonderfully played the role of the organ-player. The music expresses the theme of Homeland, corresponds to the film's imagery and is therefore effectual; the motive of "art and war" and the peculiar duet of the two patriotic musicians are a real find of the film's creators. Vasilyok's character is somewhat predetermined: he is afraid of nobody and nothing, and, consequently, it is not difficult for him to make his heroic deeds. The heroes of Golub's films are wonderful little citizens whose kindness, generosity of spirit and ability to be real people are similar to those of their author.

ПРО ПЛОТНИКОВ (ПРА ЦЕСЛЯРОЎ) (ABOUT THE CARPENTERS) — цв., ш/э, 1 ч., 275 м, 10 мин., в/э IX.1972 г.

Др. назв. "Коробейники".

Сц. В.Селиванов, Ю.Горковенко; реж.-дипл. ВГИК **Юрий Горковенко**; оп. Г.Вдовенков; худ. В.Вырвич; балетм. В.Манохин; комп. И.Кондаков; звукооп. А.Розенберг; ред. Р.Романовская; дир. П.Воробей; худ. рук. Е.Дзиган. В ролях: М.Захаров, А.Ругин, И.Водопьянов (артисты), В.Долженков (шофер), Л.Меламуд, М.Петров, В.Манохин, В.Пономарев, А.Помазан, Я.Говядинов, А.Гоманюк (плотники).

Музыкальная кинoновелла (авторское определение — фильм-потешка).

В деревню приезжает автобус с артистами. Клуб закрыт. Трое артистов идут посмотреть, как неподалеку плотники строят мост. Семь плотников работают мастерски, слаженно, красиво. У плотников перекур. Один из артистов начинает жонглировать топориками, а потом ловким ударом раскалывает бревно. Отвечая на вызов артистов, плотники начинают ловко укладывать бревна. Артисты помогают: перебрасывают бревна, жонглируя ногами. Плотники и артисты вместе "артистически" строят мост и украшают его перила деревянными узорами. Люди собираются посмотреть на них. Плотники и артисты танцуют на готовом мосту.

A musical novella, which the authors called an entertainment, about the labor and artistic competition of countryside carpenters and actors-on-tour while building a bridge.

РУДОБЕЛЬСКАЯ РЕСПУБЛИКА (РУДАБЕЛЬСКАЯ РЭСПУБЛІКА) (THE RUDOBELSK REPUBLIC) —ч/б, ш/э и обычн., 10 ч., 2636 м (вар. 1972 г. на бел. языке — обычн., 2636 м), 98/93 мин., в/э 20.III.1972.

Сц. Н.Фигуровский; реж. **Николай Калинин**; оп. Д.Зайцев; худ. Ю.Альбицкий; втор. реж. Ю.Рыбченок; комп. И.Лученок; ред. Ф.Конев; звукооп. С.Шухман; монт. А.Волкова; худ. по кост. А.Грибова; худ.-грим. Г.Храпуцкий; втор. оп. Л.Сушкевич; дир. А.Круковский. В ролях: Ю.Будрайтис (Соловей), В.Белохвостик (Ус), И.Комаров (Левков), Ю.Каморный (Рогович), П.Кормунин (Драпеза), А.Мазловский (Звонкович), Л.Кмит (дед Терешка), В.Майнелите (Геля), Н.Чемодурова (Марина), Н.Трисветова (Марыля), Н.Гринько (Врангель), Э.Виторган (Звонов), Б.Клюев (Телецкий), В.Дворжецкий (управляющий); Ф.Шмаков, Е.Чемодуров, В.Белокуров, Л.Крюк, А.Пилюс, Р.Янковский, Н.Кузьмин, В.Дерюгин, С.Фесюков, К.Кулаков, В.Шрамченко, В.Галуза, Х.Швейц, В.Скоробогатов.

Историко-революционный фильм.

Экранизация по материалам одноименной документальной повести белорусского писателя Сергея Граховского (1967).

Ноябрь 1917 г. Ротмистр Звонов, увидев на улице Быхова вахмистра своего эскадрона большевика Александра Соловья, пытается его застрелить, но промахивается. Освобожденные из-под ареста генералы Корнилов и Деникин собираются ехать на юг. Лошадей им отдают Звонов и его приятель Телецкий. Звонов собирается тоже пробираться на юг, а Телецкий — на родительский хутор около деревни Рудобелка. Председатель Бобруйского ревкома дает Соловью мандат на проведение линии партии в его родных местах — деревне Рудобелка. Возвратившись домой, Соловей встречается с сестрой Марылей, узнает, что с фронта вернулись его друзья Рогович, Ус, Левков, что Рогович "закрутил роман" с Гелей — дочерью управляющего соседним имением, принадлежащим барону Врангелю, что любимая девушка Соловья Марина сошла с ума после того, как на ее глазах убили отца. Генерал Врангель пытается поговорить с Соловьем и другими

фронтовиками как солдат с солдатами, но взаимопонимания нет. Врангель уезжает на встречу с командиром польского корпуса, расположенного в Бобруйске, генералом Довбар-Мусницким. В Рудобелке происходят выборы ревкома, который возглавляет Соловей и куда кроме его друзей входит также бывший фронтовик Драпеза. Крестьяне обсуждают вопрос о земле. Особую позицию занимает дед Терешка, который хочет, чтобы земля была не общая, а только его. В январе 1918 г. польский корпус нарушает нейтралитет. В городе расстрелы. Врангель освобождает из лагеря военнопленных Звонова, который знаком ему по фронту. В имение Врангеля послан для охраны отряд поляков. Рудобельцы вступают с ними в бой, при этом гибнут Ус и несколько поляков. Соловей приказывает управляющему устроить в имении вечер, на котором говорит польским солдатам, что они братья, что всем им надо сеять, а не воевать, и отпускает их. Телецкий доносит о случившемся польскому командованию, но поляки уже отступают под натиском большевиков. Лето 1918 г. Немцы нарушают перемирие. Врангель убеждает офицеров, что надо сотрудничать с ними. Придя в город для встречи с председателем подпольного ревкома, Соловей сталкивается на улице со Звоновым, но у того нет оружия. Немецкий отряд вступает в Рудобельскую волость. С ним приезжают Врангель, Звонов, Телецкий. В Рудобелке происходит свадьба Роговича и Гели. Соловей приказывает своим уходить в лес, а Роговича посылает к броду сторожить Врангеля. Соловей приходит в имение на переговоры с немецким



Кадр из фильма

командиром, требует очистить их волость, иначе отряд рудобельцев вынужден будет вступить в бой. Врангель, узнав, что немцы не будут оставлять здесь гарнизон, срочно уезжает со Звоновым и Телецким. Возле брода их пытается остановить Рогович. Звонов убивает его и остается прикрывать Врангеля и Телецкого. К броду скачет отряд рудобельцев. В перестрелке с Соловьем Звонов гибнет. Рудобельцы прогоняют немецкий отряд. Перед въездом на территорию Рудобельской волости стоит шлагбаум с надписью "Рудобельская республика". Немецкие пикеты объезжают ее стороной. Крестьяне Рудобелки с винтовками за спиной пашут землю.

"В этом фильме... явно чувствуется попытка не столько серьезно осмыслить известные нам страницы истории, сколько обновить традиционные драматургические ходы, хорошо знакомые нам по многим картинам — красотой и продуманностью мизансцен, экспрессией монтажных переходов, молчаливой грустью зимних пейзажей, превосходно снятых оператором, наконец, символикой таких кадров, какие мы видим, например, в финале фильма" (Хлоплянкина Т. Рудобельская республика // СКЗ. 1972. № 3. С. 13).

"Экранная "Рудабельская рэспубліка" — не ілюстрацыя да кнігі, а самастойны твор... Перад намі астылая, прыкрытая мокрым снегам зямля. Па ёй брыдуць людзі ў шэрых шынялях, асмужаныя восеньскімі вятрамі. На гэтыя кадры арганічна кладуцца словы і музыка песні... аб "салдацкай долі, бядзе і няволі", аб "зямлі, якая глядзіць у неба ўдавой". Апошнія кадры фільма —сагрэтая веснавым сонцам зямля, якую засяваюць людзі са зброяй. А над павятовым рэўкомам лунае прастрэлены кулямі чырвоны сцяг... Эмацыянальны настрой кадраў процілеглы пралогу. Такое кампазіцыйнае акаймаванне стварае ўражанне завершанасці фільма, але не пазбаўляе яго сюжэтнай раскіданасці, а часам і сцэнарна-рэжысёрскай пасіўнасці, у выніку якой на экране час ад часу — павярхоўная ілюстрацыя той ці іншай сітуацыі. Ад твора такога плана чакаеш драматызму, сюжэтных і псіхалагічных сутыкненняў характараў. Менавіта гэтыя якасці вызначаюць лепшыя савецкія фільмы аб рэвалюцыі і класавай барацьбе ("Мы з Кранштата", "Камуніст", "Бег", "Ніхто не хацеў паміраць" і інш.). У фільме... нямала напружаных па дзеянні, жыццёва праўдзівых і псіхалагічна матываваных сцэн. І пастаўлены яны з размахам, з прафесійнай упэўненасцю... Наогул масавыя сцэны ўражваюць... Але ж мастацкі твор узрушае і ўздзейнічае тады, калі час і эпоха, адлюстраваныя падзеі адухоўлены людзьмі, калі сустракаемся з характарамі непаўторнымі... Нельга сказаць, што фільм зусім пазбаўлены цікавых, прываблівых людзей... Гэта перш за ўсё... Алесь Салавей... Ён храбры, адданы рэвалюцыі, але перажыць "нутром", адчуць яго чалавечую сутнасць гледачу неяк не даводзіцца... Салавей Будраіціса ўвайшоў у фільм, можна сказаць, з гатовым характарам, а пасля толькі пацвярджаў, што ён менавіта такі, а не іншы... Амаль губляюцца ў натоўпе паплечнікі Салаўя па барацьбе... У памяці хутчэй узнікнуць Анупрый Драпеза і дзед Цярэшка... Можа і не новы ў кіно герой П.Кармуніна, і ўсё ж ён мае нешта сваё, сялянскае, чаго нестае іншым экранным рудабельцам. Складанасць пачуццяў беззямельнага селяніна... паказвае... Л.Кміт... Наогул, адносіны сялян да дэкрэта аб зямлі паказаны ў фільме цікава, неяк не так, як было ў іншых аналагічных кінасітуацыях. Затое "марскі раман" — каханне і жаніцьба былога марака Раговіча і дачкі ўпраўляючага баронскім маёнткам Гелькі — амаль аперэтачны. Гэта нібы ўстаўны нумар, узяты напракат з "Небяспечных гастроляў" ці "Кароны Расійскай імперыі". А між тым гэтая сюжэтная лінія ў аповесці... не выглядала такой нематываванай і трафарэтнай. Па-сур'ёзнаму паказаны ў фільме ворагі рэвалюцыі... Можа толькі залішне многа месца адведзена ў сюжэце... "дуэлям" [з імі] (ды і наогул дэтэктыўна-прыгодніцкім сцэнам), з-за чаго адступілі на другі план важныя моманты нараджэння і жыцця самой рэспублікі. "Хістанне" ў бок знешне эфектных, а па сутнасці не глыбокіх і не арыгінальных па драматургіі эпізодаў адбілася і на стылістыцы кінатвора — яму нестае жанравай дакладнасці і кампазіцыйнай пругкасці... [Фільм] не стаў значнай з'явай у мастацтве..." (Бондарава Е. Трэці фільм рэжысёра // ЛіМ. 21.IV.1972).

"Сваю кроўную справу ажыццявіла кінастудыя "Беларусьфільм", звярнуўшыся да гэтай тэмы. Не так ужо многа ў нашым кінематографе карцін на гісторыка-рэвалюцыйныя тэмы... Нярэдка фільмы такога роду робяцца па ўжо гатовых узорах, якія добра сябе зарэкамендавалі. Аўтары загадзя ведаюць, што будзе многа масавых сцэн: сялянскія сходы, бойкі, пагоня, перастрэлка, шумны баль у панскай сядзібе. Усё гэта ёсць і ў "Рудабельскай рэспубліцы". На жаль, сцэнарыст фільма... ішоў не ад кнігі... дзе ёсць некалькі стройных сюжэтных ліній, і не ад сапраўдных фактаў і дакументаў, што захаваліся ў месцах існавання былой Рудабельскай рэспублікі, а ад традыцый і прыёмаў кінематографа. У сюжэце фільма не аказалася стройнасці, шматтэм'е паглынула ўсю ўвагу яго стваральнікаў. Хібы першаасновы-сцэнарыя не былі выпраўлены маладым рэжысёрам... і толькі назначэнне на асобныя ролі

цікавых своеасаблівых акцёраў змяніла становішча. Асоба акцёра міжвольна зрабіла больш значным і лёс яго героя. І ў першую чаргу трэба сказаць аб рабоце... Ю.Будрайціса... У фільме лёс некалькі разоў зводзіць яго [героя] з былым камандзірам... Дзве буйныя чалавечыя асобы аказваюцца па розныя бакі барыкады... Гэты паядынак добра сыгран акцёрамі, падзеі хвалююць. Але ўзнікае пытанне: для чаго ўключана ў кароткі шматтэмны фільм гэта далёка не новая гісторыя? Каштоўныя мінуты экраннага часу патрачаны на лёс белага афіцэра і на паказ шматлікіх нарад у стане ворага. А на барацьбу галоўных герояў Рудабелкі Максіма Вуса, Ляўкова, Званковіча, Драпезы і многіх іншых часу ўжо не хапіла. Дарэчы, гэтыя ролі выконваюць у фільме беларускія акцёры... У рэкламе да фільма гэтыя ролі названы галоўнымі... Нельга вінаваціць акцёраў за тое, што гэтага не атрымалася. На мой погляд, яны зрабілі ўсё, што маглі. Знойдзены дакладныя знешнія характарыстыкі, добра адпрацаваны дэталі, але занадта бегла расказана аб кожным з іх. Няма ніводнай па-сапраўднаму сур'ёзнай сцэны, дзе ў сутыкненні маглі б праявіцца характары, індывідуальныя рысы... А можна ж было за кошт скарачэння эфектных сцэн у панскім доме, пакут аканома і яго дачкі больш падрабязна, захапляюча расказаць аб сапраўдных рудабельцах. У спектаклі тэатра імя Янкі Купалы... менавіта так і зроблена. А час жа, адведзены і спектаклю і фільму, амаль роўны. Вядома, магчымасці паказу фону, на якім разгортваецца барацьба, непараўнальныя ў тэатра і кіно. У фільме гэта зроблена ярчэй, больш маляўніча, падрабязна... [Аператар] і мастак... многае зрабілі для вобразнага вырашэння фільма. "Рудабельская рэспубліка" знята з добрым густам, таленавіта, выразна. Дзякуючы майстэрству аператара становяцца больш выразнымі многія характары, раскрываецца паэзія беларускіх пейзажаў. Выразны фінал фільма..." (Арлова Т. За права людзьмі звацца // МП. 8.IV.1972).

"Понятно, насколько сложно сегодня восстановить атмосферу и быт далеких уже для нас 20-х годов. Однако в картине ощущается внимание к детали, правде интерьера и костюма... Опытный драматург... стремился, сохранив основные события литературного первоисточника, перевести их на язык пластических, кинематографических образов... Авторы фильма по законам драматургии обязаны были ограничить себя в материале, отобрав главные сюжетные линии, центральную группу героев. Это пошло на пользу фильму. Запомнились интересные актерские работы — Юозас Будрайтис... Николай Гринько... Леонид Кмит... Выразительно, эмоционально решен в фильме ряд сцен... Вместе с тем фильм значительно бы выиграл, если бы меньше ощущалась в нем фрагментарность, мозаичность развития сюжета... Монтаж многих сцен производит впечатление необязательного, случайного, рыхлость композиции мешает выявиться характеристике героев... [Многим] актерам не дан драматургически интересный материал для раскрытия творческих индивидуальностей... Может быть, потому столь "ужатыми" оказались экранные характеристики героев картины, что слишком большое место в ней заняли боковые сюжетные линии, чуждые ее строгой и суровой стилистике... Неоправданно... введена в ткань картины, словно взятая напрокат из фильма "Андрей Рублев"... возлюбленная Соловья Марина... Мнимо-многозначительные эффектные ракурсы, кадры, в которых сняты взгляды, позы, пробеги, проходы Марины, могли бы быть исключенными из фильма без всякого для него ущерба... Фильму повредили эклектичность, творческая несамостоятельность мышления ее авторов. Там же, где они говорят "своим голосом", рождается удача, как, например, в эпизодах, где звучит выразительная, тревожная и торжественная мелодия песни И.Лученка на слова Я.Голякова, где пластика изображения сливается с музыкой слов: "Ой ты, солнышко-солнце, куда запропало? Ты согрело бы землю, чего ей страдать!" (Нечай О. Песнь свободолюбию и мужеству народа // ВМ. 1.IV.1972).

"Рудобельская республика"... относится к той категории фильмов, которые в среде кинематографистов обычно принято называть добротными. Кинокартине не откажешь в режиссерском и операторском профессионализме... сюжет ее выстроен достаточно умело, многие сцены радуют выразительными и точными приметами того сурового времени... Но много ли, кроме энной суммы сведений, почерпнет из этого фильма наш кинозритель? Найдет ли в нем картина "сопереживателя"?.. Просматривая тот или иной эпизод... невольно ловишь себя на мысли, что нечто подобное ты уже не раз встречал на экране. А стереотипы, как известно, убивают живую душу искусства. Неповторимое они превращают в давно знакомое, известное; оригинальное — в ординарное, привычное; глубину и самобытность видения жизни — в расхожие представления о ней... Недостатки [фильма]... обусловлены... застарелой болезнью белорусского кинематографа — не всегда высоким уровнем драматургии. По сценариям, в которых отсутствует авторское художественное видение, трудно создать произдение значительное, своеобразное. Именно здесь, в слабостях драматургии, основная причина неудач или полуудач наших фильмов" (Красинский А. Письмо из Белоруссии // СЭ. 1972. № 8. С. 4).

"Авторы, отталкиваясь от исторической хроники... стремились и в трактовке персонажей, и в сюжете, и в изобразительном решении к большей обобщенности художественных образов, к символичности даже. Это был возможный и весьма плодотворный путь, на который наталкивал сам жизненный материал... Режиссер в одном из высказываний... во время съемок фильма, называя это явление типическим, в то же время подчеркивал его уникальность. Но, к сожалению, в фильме именно уникальность-то и была утрачена. Главенствующим в сюжете стало сопоставление судеб, личное столкновение... большевика Соловья и... ротмистра Звонова. С него начинается, им завершается фильм. Такой сюжетный ход очень распространен в литературных и кинематографических произведениях историко-революционной тематики. Кроме того, столкновение героев... остается в основном на фабульном уровне, выражаясь лишь в перестрелках... Не только эта сюжетная линия, но и некоторые другие (в основном вымышленные) оставляли впечатление, что авторам показалась недостаточной уникальность самого исторического факта, и они постарались усилить его исключительность за счет элементов приключенческой и мелодраматической интриги... Во всем этом сказалось стремление к усилению драматизации сюжетов в конце 60-х годов после периода господства повествовательных конструкций с ослабленной фабулой. В "Рудобельской республике" явно ощущается влияние фильма "Никто не хотел умирать", но нет присущего ему слияния острой, почти приключенческой фабулы с драмой столкновения разных ярких характеров, различных жизненных позиций, в которых отразилось время, история. Безусловно, отрадным было обращение белорусских кинематографистов к национальному историческому материалу, который они стремились преподнести зрителю в увлекательной зрелищной форме. Недостающую некоторым эпизодам драматургическую напряженность восполняла порой экспрессивность движения [кино]камеры... ракурсов и композиций кадров. Выразительны индивидуальные и групповые портреты героев. Но иногда ощущается самоценность пластической формы, приема, поскольку усложненность изобразительного ряда не обеспечена содержательной сложностью и оборачивается изыском... Характеры [ревкомовцев]... сконструированы по кинематографическим схемам... Это невольно наводит на мысль о кинематографическом источнике трактовки их образов — фильме "Комиссары" Н.Мащенко. Его влияние, кстати, ощущается и в изобразительном решении фильма... В какой-то мере спасают положение эпизоды, где на экране — крестьяне Рудобелки... Но крестьянская масса показана чересчур однородной. Выделяется только образ деда Терешки..." (Зайцева Л. История далекая и близкая // СБК. С. 151—153).

Библиография: Рэзнік І. Алесь Салавей, яго сябры і ворагі // ЛіМ.

12.III.1971; Абакумовская Т. Рудобельская республика // СК. 25.V.1971; Мартынович Н. Рассказ от первого лица // СБ. 12.VIII.1971; Доронин И. По следам героической были // СГ. 18.IX.1971; Матуковский И. Никто не забыт // Известия. 27.XI.1971; Крупеня Я. За права людзьмі звацца // Звязда. 23.III.1972; Семенова А. Есть такая республика // ЗЮ. 6.IV.1972; Ильин А. "Рудобельская республика" // Заря [г.Брест]. 12.IV.1972; Якутов В. Красная Рудобелка // СГ. 18.IV.1972; КіЛ. С. 150.

A historical revolutionary film based on the documentary novel by the Belarusian writer S.Grakhovski about the Soviet "republic", which existed in the Belarusian district of Rudobel during the German-Polish occupation of Belarus in 1918—1920. REVIEWS: the film contains a number of powerful scenes; especially impressive are mass scenes, but it lacks interesting characters (one remembers only Drapeza and Grandpa Tereshka), even the human dimension of Solovei's character has not been revealed; the film lacks coherence, the creators focused on a multitude of themes, too much of the film's time is spent on the conflict between Solovei and Zvonov; the authors' eclecticism and lack of originality brought damage to the film; the unique historical fact was not reflected; after the predominance of narrative constructions in the 1960's the drive towards dramatizing the plot was revealed in the intensification of adventure and melodramatic motives; one feels the influence of V.Zelakavicius's film *Nobody Wanted To Die* but the film lacks the latter's sharp drama of the confrontation of bright characters; the lack of dramaturgical tension is sometimes made up for by the camera's expressiveness; the interpretation of the characters and the plastic solution of the film make one think of their cinematographic source — N.Mashchenko's film *The Commissars*.

РУИНЫ СТРЕЛЯЮТ... (РУІНЫ СТРАЛЯЮЦЬ...) (SHOTS FROM BEHIND THE RUINS...)

— ч/б, обычн., 28 ч. (4 сер.), 7236 м (1-я сер. — 1841 м, 2-я сер. — 1764 м, 3-я сер. —1714 м, 4-я сер. — 1917 м), 255 (65+62+61+67) мин., в/э 13—14 и 16.IX.1971 г.

Др. назв. "Руины стреляют в упор".

По заказу Государственного комитета Совета Министров СССР по телевидению и радиовещанию.

Сц. И.Новиков, И.Чигринов; реж. **Виталий Четвериков**; оп. Б.Олифер; худ. В.Белоусов; комп. А.Муравлев; звукооп. В.Мушперт; втор. реж. В.Поздняков, А.Календа; втор. оп. М.Комов; худ. по кост. И.Логунова; худ.-грим. А.Журба; [худ.-декор. В.Круглов]; монт. Г.Курнева, В.Хантеева; ред. В.Булавина; дир. А.Жук. В ролях: И.Ледогоров (Жан), С.Коркошко (Шура), В.Козел (Казинец), М.Погоржельский (Нечипорович), А.Чернов (Матусевич), Л.Золотухин (Короткевич), Л.Данчишин (Хмелевский), М.Селютин (Леня), Н.Сазонова (мать Шуры), В.Поночевный (Омельянюк), В.Тарасов (Семен), А.Шурна (Рудзянко), М.Захаревич (Марыся), Т.Алексеева (Ольга Щербацевич), Ж.Друцкая (Рубец), А.Милованов (Алекс), А.Хадаравичюс (Гербер), Л.Цюнис (фон Толь), Б.Юрченко (худой повар), Б.Владомирский (староста барака), Г.Гарбук (Микола), И.Комаров (комендант лагеря), Ю.Ступаков (Гурков), Р.Шмырев (Грачев); Ф.Никитин (Клумов), А.Хабалов (Аракелов), Г.Гай (Богомол-Козырев); Д.Видугирите (Ступакова); И.Стариков (Благоразумов), З.Стомма (начальник полиции), Г.Ручимский (комиссар), Ю.Ригертас (Гало); О.Захарова, А.Павлавичюс, Г.Вельц; Ю.Шумаков, Г.Гирдвайнис, А.Букаев, Л.Михайлов, В.Заровский; К.Сенкевич, Р.Янковский; Т.Бондарчик, С.Хацкевич, М.Зинкевич; А.Барановский, Н.Говиданов, В.Дедюшко.

Многосерийная телевизионная героическая хроника.

Экранизация документальной повести белорусского писателя Ивана Новикова "Руины стреляют в упор" (1962).

"Героям минского подполья посвящается..." Подлинные фотографии героев минского подполья инженера-нефтяника И.Казинца, военнослужащего И.Кабушкина, студента-журналиста В.Омельянюка, профессора-медика Е.Клумова, партийного и советского работника Д.Короткевича, железнодорожника И.Матусевича, комсомольского работника С.Благоразумова. После захвата Минска немецкими войсками 28 июня 1941 г. в город возвращаются не сумевшие эвакуироваться Казинец и Омельянюк. В колонне военнопленных через разрушенный город ведут Кабушкина и минчанина Семена. В окрестностях Минска вступают в бой окруженцы во главе с полковником Нечипоровичем. В лагере военнопленных Марыся, жена Семена, находит мужа и выкупает его у немцев. Жан (так называл себя Кабушкин) просит найти ему "родственников". Соседка Марыси Шура, назвавшись женой, выкупает Жана. В госпиталь, где осталось много раненых советских солдат и офицеров, приезжают гестаповец фон Толь и контрразведчик Алекс Ганзен, который изучает документы всех командиров. Среди них и капитан Рудзянко, который просит медсестру Ольгу Щербацевич вывести его из госпиталя. Она приводит его к себе домой, где уже много других спасенных ею раненых, в том числе Гурков. На бирже труда Жан знакомится с солдатом Леней, который прошел от самого Бреста с косой-литовкой, изображая в случае опасности косца. Матусевич, сосед Шуры, расспрашивает ее мать о Жане, а потом следит за ним ночью и видит, как тот убивает в руинах пьяного немца, спасает девушку, расклеивавшую листовки, убив полицейского. В скобяной мастерской, являющейся подпольной явочной квартирой, приемщиком работает Короткевич, а "хозяин" — Казинец. Уже третий месяц они не могут найти подпольный центр. Казинец предлагает действовать самим. Омельянюк приносит сводку Совинформбюро и



В.Козел (в центре) — Казинец

сообщает, что появился партизанский отряд, которым командует какой-то полковник. Приходит Матусевич и рассказывает о человеке, не ждущем указаний, — Жане. Тот встречается с Семеном, который отказывается вместе с ним добывать оружие: в лагере он в могилу заглянул — с него хватит. Жан и Леня собираются устроить засаду на дороге за городом. Идет немецкая автоколонна. В бой с ней вступает отряд Нечипоровича. Жан и Леня помогают ему.

Матусевич устраивает встречу Жана и Казинца. Жан подтверждает, что засады на Столбцовском и Радошковичском направлениях — его работа, а на Логойском действует группа военных, с которой можно связаться. Ольга Щербацевич помогает выбраться из города Гуркову и еще одному окруженцу. Ее сын Володя провожает Рудзянко. Они нарываются на немцев. Володю ранят и хватают, Рудзянко сдается. Казинец встре-

чается с Нечипоровичем и договаривается о совместной борьбе. В кинотеатре, где показывают немецкую хронику, Омельянюк распространяет листовки. Рудзянко допрашивают фон Толь и Алекс. Когда ему говорят, что его расстреляют за нарушение комендантского часа (Алекс, кроме того, знает из госпитальной картотеки, что Рудзянко — шифровальщик штаба армии и его расстреляют свои за то, что доверенные ему шифры попали к немцам), Рудзянко соглашается сотрудничать с гестапо и выдает Щербацевичей. 26 октября 1941 г. их и еще одного неизвестного казнят в центре Минска. В городской больнице проводит операцию Клумов. Кто-то из врачей сообщает о взятии Москвы. Медсестра Виктория Рубец плачет. Жан и Леня проводят ряд успешных диверсий. Шура беспокоится о нем, догадываясь, чем он занимается. Омельянюк и его отец записывают советскую сводку о контрнаступлении под Москвой. В подвале под мастерской проходит совещание подпольного горкома, на котором присутствует бывший секретарь райкома партии Козырев, посланный еще в июле из-за линии фронта для организации подполья, но стремительное наступление немцев нарушило все планы. Он скрывается под фамилией Богомол и выдает себя за священника. Обсуждается вопрос о восстании военнопленных в лагерях на территории Минска. Есть возможность их вооружить. Член горкома Хмелевский даже предлагает захватить город до прихода Красной Армии силами подпольщиков и партизан. Казинец, Короткевич и Жан договариваются с Нечипоровичем и командирами других отрядов о совместных действиях. Военнопленным через систему отопительных каналов передается оружие. Жан, работающий извозчиком, везет Матусевича, которому передает разведданные, а тот ему — самодельную мину. Около вокзала Жан попадает в облаву, но с помощью взятого пассажиром немецкого офицера ему удается миновать посты. Он отвозит офицера к вилле, усиленная охрана которой привлекает его внимание. На вилле Алекс принимает приехавшего — крупного сотрудника гестапо и СД Гербера. Тот говорит, глядя на Минск: "Мертвый город, одни руины". Алекс возражает: "Но они стреляют".

В лагерь по заданию фашистской контрразведки с другими военнопленными прибывает Рудзянко. Его тяжелому состоянию сочувствует пленный Микола. Матусевич советует рабочему Назару, добившись приказа немцев — якобы это нужно для улучшения работы, увеличить мощность железнодорожной водокачки вдвое: старые трубы лопнут и весь паровозный парк надолго выйдет из строя. Так и происходит. Придя в деревню будто бы подзаработать, Матусевич наблюдает за немецким аэродромом. Рудзянко доставляют на встречу с Алексом, который вновь угрожает ему расстрелом, если в ближайшее время тот не войдет в доверие к пленным. Казинец посылает Короткевича к Клумову за помощью подполью в оборудовании полевого госпиталя. Шура прибегает домой с известием о предстоящем обыске. Жан прячет хранящуюся у него взрывчатку в кровати матери Шуры, а немцам говорит, что у нее тиф. Те уходят. Во время раздачи еды Рудзянко бьет старосту барака, который выбил миску у истощенного пленного. Староста и немец-охранник жестоко избивают его. Это происходит в присутствии Миколы, входящего в комитет по подготовке восстания. Жан наблюдает за виллой Алекса. Его замечает охрана. Отстреливаясь, Жан скрывается. На заседании подпольного горкома назначается срок восстания (4 января 1942 г.) и объекты ударов: узел связи, главная полевая комендатура, охранная полиция, гебитскомиссариат, казармы и аэродром. У дома Шуры Жана останавливает полицейский. Застрелив его, Жан переодевается в его форму. На заседании подпольного горкома он говорит, что попал в облаву и остался без жилья. Обсуждается ситуация с разведгруппой из центра: в момент приземления разбилась радиоаппаратура, ее пытаются починить, но срок шифра уже истек. Шура устраивает Жана через знакомую Надю на квартиру к певице Ирине Ступаковой. Он представляется полицейским Сашей Бабушкиным. Марысю угоняют в Германию. Семен даже не успевает с ней проститься. Рудзянко, добившись доверия пленных, докладывает Алексу о готовящемся восстании. Починив передатчик с помощью рабочих радиозавода, подпольный горком дважды радирует в центр, но там это принимают за немецкую провокацию. Казинец решает действовать по плану. В предновогоднюю ночь Жан и Леня видят едущие по городу грузовики с немецкими солдатами. В лагерях заколачивают двери бараков, обливают бензином и поджигают. Пытающихся вырваться из огня расстреливают. Часть пленных, успевших вооружиться, вступает в бой. Жан помогает им огнем: стреляет по прожекторам и пулеметчикам на сторожевой вышке. Пленные подрывают гранатами ограду, идут на прорыв. Гибнет Микола. В немецких документах говорится, что восстание могло бы быть успешным, а общее число восставших могло достигнуть 10000 человек.

Из церкви выходят молодые — Жан и Шура. На нескольких санях в виде свадебного поезда удается вывезти в партизанский отряд людей, которым надо было скрыться, и оружие. Аракелов сообщает, что идут каратели. Жан остается в отряде, чтобы участвовать в бою, а Шуру отправляет в Минск: она связная. Отряд Нечипоровича громит карателей и захватывает много оружия. Алекс считает, что в Минске существует хорошо законспирированный подпольный центр. Он просит Гербера завести роман со Ступаковой: от нее поступило заявление о пропаже жильца — полицейского Бабушкина, который в полиции никогда не служил. Казинец посылает туда Благоразумова, хорошо знающего немецкий язык и имеющего родственников-немцев. Начало весны. На улице гестаповец проверяет мать Омельянюка и Шуру, у которых в корзинах под бельем листовки и патроны. Их спасает Леня, которого Жан послал незаметно проводить их. Алекс дает задание Рудзянко найти подпольный центр и типографию. Семен приносит в управу все свои ценности с просьбой вернуть жену. Ему обещают. Но подпольщик, сотрудник управы Захар Гало говорит Семену, что по документам его жена умерла при транспортировке. Благоразумов с помощью Гало, Жан и Леня проводят операцию по освобождению 20 военнопленных, которых отправляют в партизанский отряд. Перед строем партизан комиссар читает текст присяги. Казинец и Омельянюк считают, что провокатор был только в лагере, но большая осторожность необходима: совет командиров города печатает списки организации под копирку. Горком решает впредь усилить боевые действия за пределами города и пропаганду. За 3000 марок Гербер уговаривает Ступакову сделать копии бумаг, которые печатает на машинке в ее квартире Надя: это и есть документы совета командиров. В конце марта 1942 г. всего за несколько дней гестапо арестовало около 300 наиболее активных подпольщиков. Жан сообщает о происходящем Короткевичу и Казинцу: убит Леня; Омельянюк ушел на другую квартиру; Богомол благополучно добрался до партизан; Шура может вывести из города всех, кого еще можно спасти. Жан советует Казинцу немедленно уходить, но тот считает своим долгом оповестить людей. На одной из квартир он попадает в засаду. Его публично казнят.

Отзывы и библиографию смотри в материалах к двум последним сериям телефильма на с. 45 — 48.

ТАМ, ВДАЛИ, ЗА РЕКОЙ... (ТАМ, ДАЛЁКА, ЗА РЭЧКАЙ...) (OVER THERE, ACROSS THE RIVER...) — цв., обычн., 7 ч., 1820 м, 66/64 мин., в/э 2.II.1972 г.

По заказу Государственного комитета Совета Министров СССР по телевидению и радиовещанию.

Сц. А.Гвоздиков [Ю.Коренец]; реж.-дипл. ВРК **Валентина Маликова**, **Владимир Файнберг**; оп. Т.Логинова; худ. Ю.Булычев; комп. Н.Каретников; звукооп. П.Дроздов; втор. реж. А.Лейзенберг; втор. оп. Г.Переверзев; худ. по кост. Г.Гафурова; худ.-грим. С.Спиридонова; монт. Л.Кузьмич; ред. М.Пятигорская; дир. М.Топ; худ. рук. М.Хуциев. В ролях: Игорь Мазало (Миша), В.Коняев (дядя), Лена Солоухина (Валя), Саша Бугаев (Кулик), Володя Тюрин (Колька-очкарик), А.Дубровина (мама), И.Комаров (Бауэр), П.Пекур (Василий Семенович); Б.Владомирский, И.Анохин, А.Анисенко, Т.Кротова, Т.Мадеко, А.Шкутько, Г.Марчук, С.Гроховин, В.Кабанец, С.Соколин.

Телефильм.

30-е годы. Второклассник Миша, его подружка Валя, Кулик, Колька-очкарик и другие ребята играют в "белых" и "красных". Миша говорит, что, когда он вырастет большой, дядя-полярник возьмет его с собой, они пройдут огонь, воду и медные трубы и найдут Этвас. И на урок Миша вместо сочинения приносит рисунок про свои фантазии. Дети смеются. Учительница недовольна. На улице дети во главе с Куликом дразнят Мишу Этвасом. Приезжает дядя. Его сестра, Мишина мать, говорит, что жизнь брата в рассказах Миши становится все более сказочной. Рано утром Миша с дядей идут рыбачить, разговаривают о Мишином отце, который строит мост на Амуре, о выдумке, ведь оба они — выдумщики. Дядя обещает сводить Мишу на парашютную вышку. Закадровый голос от лица Миши сообщает, что это был его последний день с дядей, а о том, что тот уехал в Испанию и погиб там, Миша узнал только через 4 года. Ребята — Миша, Кулик и Колька-очкарик — ждут дядю у вышки очень долго и вынуждены уйти, потому что без взрослых на нее не пускают. Миша обижен на дядю. Ребята обвиняют Мишу с дядей во вранье. Миша бросается в драку. Дома дядя объясняет ему, что уезжает вместе с немцем Вилли Бауэром в срочную командировку, поэтому не смог прийти. Вилли за столом поднимает тост за их дружбу — etvas (нечто)! Миша переживает, что он маленький, а то бы обязательно поехал с дядей. Дядя говорит: "Ты будешь продолжать наше дело, за которое не жалко умереть", поет песню времен гражданской войны "Там, вдали, за рекой". Миша уверен, что дядя никогда не умрет. "Но останусь там, вдали, за рекой", — говорит дядя. Миша объясняет ребятам, что дядя не обманул их. Дядя и Вилли уезжают.



И.Мазало — Миша, В.Коняев — дядя

Библиография: Бондарева Е. Уроки голубого экрана // СБ. 14.IX.1973.

A TV film about the 1930's and a boy's friendship with his uncle, an explorer of the North Pole, who soon died in Spain.

ФАКИР НА ЧАС (ФАКІР НА ГАДЗІНУ) (A FAKIR FOR AN HOUR) — цв., обычн., 7 ч., 1815 м, 66/64 мин., в/э 8.IV.1972 г.

По заказу Государственного комитета Совета Министров СССР по телевидению и радиовещанию.

Сц. и реж. **Диамара Нижниковская**; оп. Н.Филинковская, И.Ремишевский; худ. В.Чернышов; комп. Н.Богословский; звукооп. С.Шухман; втор. реж. В.Рыбарев, П.Бекиш; втор. оп. С.Грязнов; худ.-грим. О.Миронов; худ. по кост. А.Григорьянц, Л.Щурок; монт. С.Ефимова; ред. Р.Гущина; дир. И.Леоненко. В ролях: Н.Румянцева (Таня), Л.Смирнова (Олимпиада), В.Ананьина (Васильевна), А.Белявский (Сергей Александрович), Л.Харитонов (Трофим), М.Пуговкин (Миронов), В.Перевалов (Коля), С.Крупник (конферансье), М.Водяной (Аким).

Музыкальный комедийный телефильм.

Экранизация по мотивам одноименного водевиля В.Дыховичного и М.Слободского.

В вестибюле гостиницы приморского городка приезжие, среди которых и группа артистов, ждут номеров. Последние в очереди — журналист Сергей Александрович Караванов и фотокорреспондент Коля. Караванов замечает девушку, которую встречал в Москве и которая ему понравилась, и решает непременно поселиться здесь. Администратора Олимпиаду предупреждают о приезде знаменитого гипнотизера. Караванов говорит ей, что они с Колей "от Бориса Михайловича". Она поселяет их, хотя никто в гостинице Бориса Михайловича не знает. Олимпиада решает, что Караванов и есть гипнотизер, раз сумел так воздействовать на нее, тем более что совпало имя и отчество. К "гипнотизеру" начинают обращаться с просьбами. Уборщица Васильевна просит вылечить ее



М.Водяной — Аким, Л.Смирнова — Олимпиада

мужа швейцара Трофима: он выпивает, потому что Олимпиада сделала его примером "отдельного недостатка". Та тоже просит помочь ей: она не высыпается, потому что во сне ругается с жильцами. Караванов помогает лифтеру Акиму — заике, посоветовав ему не говорить, а петь. В гостинице ломается лифт, и Олимпиаде приходится вернуть Трофима на прежнюю должность — электрика. Ему некогда больше пить. К Караванову обращается племянница управляющего городским коммунальным хозяйством Миронова — Таня (та самая, что нравится Караванову) с просьбой заставить дядю уйти с работы, потому что он был решительным человеком, а на этой должности стал тряпкой. Миронов поддается "гипнозу" и пишет заявление об уходе с работы, но Караванов оставляет его у себя, о чем Миронов не знает. "Усыпленная" Олимпиада и освободившийся от ответственности Миронов проявляют инициативу: упрощают анкету для проживающих и т.д. Наконец выясняется, что Караванов — самозванец. Миронов собирается принимать меры по "ликвидации гипнотизации", но "сверху" ему и Олимпиаде объявляют благодарность за инициативу. Караванов объясняется с Таней.

"1970—1971 годы [в деятельности объединения "Телефильм" киностудии "Беларусьфильм"]... не блещут находками. Были откровенно схематичные картины — "Там, вдали, за рекой...", "Факир на час", "День да ночь", "Веришь не веришь"... Усредненность, недостаточная художественная оригинальность — эти эпитеты применимы ко многим [из этих фильмов]... Причины тому — разные, однако основные — качество драматургии и трафаретность режиссерского мышления. Из-за них часто хорошие планы и замыслы оборачиваются очередными средними производственными единицами. У ряда фильмов было немало оснований для успеха — современная тема, заслуживающая внимания идея. Но этого оказалось мало, чтобы вызвать настоящий интерес у зрителя. Главным остается глубина и жизненность ситуаций, полнокровность образов. А они этими качествами не обладали... Кинематография испытывает сегодня хронический недостаток хороших сценариев. В телеобъединениях он ощущается особенно остро. Положение не изменится, пока за работу над сценариями для телефильмов не возьмутся наиболее талантливые писатели" (Бондарева Е. Уроки голубого экрана // СБ. 14.IX.1973).

Библиография: Нячай В. Мастацтва тэлеэкрана // Звязда. 25.V.1976.

A musical TV comedy based on the motifs of V.Dykhovichny and M.Slobodskoy's vaudeville of the same title, which tells of comic adventures in a hotel in a Southern seaside resort. The film uses the music composed for a theatrical performance by the famous Soviet composer N.Bogoslovski. REVIEWS: the film is mediocre, of no artistic originality, like many Belarusian TV films of the beginning of the 1970's. The main reason is low quality dramaturgy and the directors' standardized thinking.

ВАШИНГТОНСКИЙ КОРРЕСПОНДЕНТ (ВАШЫНГТОНСКІ КАРЭСПАНДЭНТ) (A WASHINGTON CORRESPONDENT)

— ч/б, обычн., 21 ч. (3 сер.), 5509 м (1-я сер. — 1876 м, 2-я сер. — 1844 м, 3-я сер. — 1807 м), 194 (66+65+63) мин., в/э 9—11.I.1973 г.

По заказу Государственного комитета Совета Министров СССР по телевидению и радиовещанию.

Сц. М.Сагателян, И.Менджерицкий; реж. **Юрий Дубровин**; оп. И.Ремишевский; [худ. Б.Кавецкий, И.Окулич]; звукооп. В.Демкин; ред. И.Кавелашвили; втор. реж. Р.Мирский, В.Сюмаков; худ.-грим. С.Михлина; худ. по кост. Э.Семенова; монт. Г.Курнева; дир. А.Механик. В ролях: В.Сафонов (Петр Николаевич Громов), Э.Леждей (Ирина Громова), В.Эренберг (Донован), Г.Яковлев (Честер), Б.Зайденберг (Бредфорд), З.Славина (Дороти Стивенс), В.Титова (Марианна Купер), С.Байков (Пинтер), Н.Бриллинг (Брайян), А.Хадаравичус (Макдафф), Г.Карка (бармен Генри), В.Платов (Барни Эйнхардт), А.Акуратерс (сенатор), С.Бирилло (хозяин ресторана); М.Барабанова, М.Бодек, Ф.Антипова, Я.Грантинь, А.Задачин, А.Иванов, А.Корзенкова, А.Кутузов, С.Канопка, Т.Майер, П.Саударгас, В.Терлецкий, В.Тарасов, Л.Цюнис, Б.Цимбо, Я.Янакиев.

Многосерийный политический телефильм.

Во время телепередачи журналист-международник Громов, много лет работавший в США, комментируя американскую хронику 1971 г. — демонстрации протеста против войны во Вьетнаме,— говорит, что лет 7—8 назад такое трудно было представить, США еще считали справедливой и гуманной страной. На вопрос ведущего, была ли у него возможность выступить по американскому телевидению, Громов отвечает, что была (через 27 минут после ареста Л.Х.Освальда), но он отказался... Вашингтон, 1963 год, ноябрь. В ресторане Дома Говядины, где обычно бывают журналисты, Громов встречается со своими знаменитыми американскими коллегами: обозревателем № 1 Донованом и его будущим наследником Бредфордом, влиятельной Дороти Стивенс, молодым талантливым журналистом Марком Честером, фельетонистом Пинтером, корреспондентом при Белом Доме Марианной Купер и др. Приходит телетайпное сообщение о покушении на президента Кеннеди. Громов собирается лететь в Даллас, но его заставляет сойти с самолета агент ФБР. Честера не пускает редактор его газеты, Марианну — ее начальство. По ТВ показывают хронику похорон президента. Громов комментирует, что многие в США радовались. Приходит сообщение об аресте Освальда как подозреваемого и его признании, что он коммунист. Кое-кто из журналистов считает случившееся коммунистическим заговором. Донован, Бредфорд и Честер не верят. В это время обозреватель Брайян и предлагает Громову совместное выступление по ТВ: любой ответ Громова устроит его. Громов звонит жене Ирине, чтобы они с сыном не выходили на улицу. Помощник пресс-секретаря президента Макдафф советует Громову уезжать из США. Но Громов утверждает, что уже вскоре будет выдвинута версия про убийцу-одиночку. В своем комментарии для даллаского ТВ Брайян говорит о вине коммунистов, марксистском терроре. Вскоре становится известно, что генеральный прокурор штата Техас заявил, что Освальд — скорее всего фанатик-одиночка с расстроенной психикой. Громов комментирует, что и через двое суток после убийства Кеннеди официальных оценок не было. Показывают хронику убийства Освальда Джеком Руби. Честер говорит Громову, что никто, кроме фанатиков, не верит в версию о коммунистах и только через несколько лет удастся приблизиться к истине.


В.Платов — Эйнхардт, В.Сафонов — Громов

Вашингтон, 1964 год, сентябрь. Громов комментирует на фоне показываемой по ТВ хроники разнообразных развлечений, что американцы все же ждали выводы комиссии Уоррена, готовившей официальную версию убиства президента. В баре пресс-клуба обсуждают их: они не содержат ничего нового. Честер считает, что в версию убийцы-одиночки не вписывается странная смерть как капитана даллаской полиции Мартина, который арестовывал и Освальда и Руби, так и танцовщицы из кабака Руби. Но он убежден, что американской прессе рта не заткнуть, в чем Громов сомневается. Дороти возмущается книгой Честера: он извратил все, благодаря чему американцы стали великой нацией. В баре журналист Эйнхардт намекает, что чем больше Громов будет жить в США, тем труднее ему будет потом дома. Громов отвечает цитатами из американских авторов, что Америка “заблудилась в ярости обогащения” и т.п. Эйнхардт уходит со словами: “Лучше быть мертвым, чем красным, — вот формула спасения”. К Дороти и ее матери приходит сослуживец ее младшего брата Дика по Вьетнаму и рассказывает, как тот геройски погиб. Дороти догадывается, что это не так. Наедине она добивается правды: Дика застрелил сержант, находившийся в состоянии наркотического опьянения; он всегда не любил Дика, называл очкариком. Во время серийной телепередачи “Угадай, кто я?”, мозговым центром которой является Дороти, а очередным героем стал воевавший во Вьетнаме летчик, она угадывает его профессию, задав вопрос, связана ли она с созиданием, что задевает пилота. Коллеги Дороти замечают, что она ведет себя не как всегда. Брайян усматривает в ее вопросе издевательство над вооруженными силами. Приходит телеграмма из Москвы: Громов должен остаться работать в США. Он и жена расстроены: они надеялись уехать домой. Дороти, у которой есть связи с Гувером — шефом ФБР, — добивается разрешения поговорить с Руби, над которым идет суд и свидания с ним запрещены. Увидав ее после встречи, бармен Генри (агент ФБР) докладывает по телефону, что Дороти не в себе и это опасно. На следующий день становится известно, что Дороти покончила с собой. 1968 год, апрель. Показывают хронику выступления М.Л.Кинга, его убийства. Брайян говорит об эксцессах, начавшихся после этого, негритянском экстремизме. Громов диктует Ирине статью о том, что США на грани гражданской войны.

1968 год, май. В пресс-клубе происходит встреча с сенатором крайне правого толка, который говорит о коммунизме — раковой опухоли современного мира, проникшей и в США. Громов спрашивает, почему бы сразу не разбомбить СССР? Сенатор считает, что для победы над коммунизмом вооруженный конфликт не понадобится. На фоне показываемой по ТВ вьетнамской хроники Громов комментирует о состоянии американского общества в 1968 г., о том, что многие американцы уже выступали против войны во Вьетнаме. На приеме в пресс-клубе Эйнхардт спрашивает Честера, откуда тот получает деньги за свое "гробокопательство" (имея в виду его публикации). Честер бьет его. Громов предсказывает, что Бредфорд изменит отношение к войне во Вьетнаме через год. Тот, как и многие журналисты, едет во Вьетнам. Брайян, получив извещение о гибели сына, тоже едет туда. Возвратившись, он проповедует ядерную дипломатию: нужна победа любой ценой. Вскоре он вывешивает в пресс-клубе объявление относительно Пинтера, написавшего о нем фельетон как об американском "ястребе": те, кто будет продолжать с Пинтером отношения, становятся для Брайяна нежелательными лицами. Честер вписывает себя в этот список. Бармен Генри закрывает полки с посудой, ожидая драки, но она не происходит. Генри считает это признаком того, что Америка действительно загнивает. В гостях у Громовых Бредфорд с женой. Ирина считает, что самый раздражающий вопрос, который они слышали в США, — это: неужели вы не остаетесь здесь? Честер в кинотеатре "драйв-ин" смотрит фильм "Легкомысленное убийство" по своему роману "Учимся убивать". Большинство зрителей равнодушны к происходящему на экране. По ТВ передают хронику об убийстве Роберта Кеннеди. Громов комментирует, что еще раз мир понял: насилие стало американским образом жизни. По ТВ показывают хронику выступлений в студенческих городках, их разгона полицией. Честер собирается ехать в Европу. Генри спрашивает, оплачивают ли ему коммунисты дорогу, и советует "не хорохориться": в США он больше не вернется. Громов комментирует, что Честер действительно до сих пор не вернулся. Генри заговаривает в баре с Донованом и Бредфордом на серьезную тему. Донован замечает, что раньше бармены здесь говорили с клиентами только о погоде. Генри извиняется: каждому свое — так написал когда-то над воротами концлагерей "парень из Европы". Он считает себя и таких, как он, американскими патриотами, а журналистов называет "чернильными пророками", которые вообразили, что оказывают влияние на людей... Студия советского ТВ. Громов комментирует последнюю хронику о выступлениях ветеранов Вьетнама у Белого Дома и говорит о возможности нормализации советско-американских отношений, чего добивается Советский Союз, но так не хотят многие в США.

"Мы не впервые видим на экране советского корреспондента за рубежом. Но в [этом фильме]... противостоящие стороны показаны более реалистично, конфликт между ними изобилует оттенками и потому эмоционально захватывает с самого начала... Документальная драма — очень перспективный для телеэкрана жанр. И, пожалуй, такого органичного сплава хроники и актерской игры на наших экранах еще не было. В этом я вижу главное достоинство новой работы... Хроника, включенная в ткань повествования, показывает нам [острейшие социальные конфликты]... на фоне обычного официального американского оптимизма, недолговечных сенсаций, рекламы... Документальная достоверность фильма, подлинность многих ситуаций достигнута благодаря хорошей сценарной основе... Но тем досаднее стилистические неточности в актерском воспроизведении американских телепрограмм. Несколько наивны первая и последняя сцены... Ведь структура фильма вовсе не имитирует прямую эфирную передачу, и присутствие этой условной "рамки" вряд ли оправданно. Так же, как и "лобовой" заключительный монолог Громова. Ведь смысл его отношения к показанному хорошо раскрыт в самом действии, в точных, даже афористичных диалогах с американскими журналистами, в его пожелании, обращенном к ним: чтобы Америка никогда не знала горя, чтобы СССР и США в главном вопросе нашего времени — быть или не быть — нашли общую точку зрения. Думается, не совсем правильно и то, что Громов показан в отрыве от других советских журналистов и представителей нашей страны в США" (Кузнецов Г. "Вашингтонский корреспондент"// СК. 19.I.1973).

"Именно в актуальности и злободневности поднятых тем, публицистически художественном обобщении документального материала заключается одно из главных достоинств телефильма. Авторы... стремились не столько снимать "под Америку", воссоздавать атмосферу, быт, сколько добиваться подлинности ситуаций, характеров и судеб героев. Поэтому многие действующие лица имеют реальных прототипов... Корреспондентом ТАСС при Белом Доме в шестидесятых годах был один из авторов сценария М.Сагателян. Это обстоятельство делает фильм... своего рода художественным отчетом очевидца, доверие к которому благодаря документальной основе естественно возрастает... В спорах и яростных дискуссиях между собой и советским журналистом-коммунистом проходит перед зрителем пестрая, разношерстная галерея американских журналистов... [Хотя] заявлены они скорее как типы. Для авторов важнее точный идейный прицел: ответственность каждого человека перед историей, обществом... [Они] вскрывают приемы и методы буржуазной журналистики, обнажая различные уловки пропаганды по одурманиванию населения. А ирония, сарказм, острота, пронизывающие комментарий фильма, помогают, не впадая в морализирование, сделать выводы самим зрителям... Петр Громов... обнаруживает... высокие моральные и политические качества, умеет... постоять за себя... В.Сафонов создает интересный образ... Но сама работа советского журналиста-международника в фильме показана однозначно... ограничена пресс-клубом при Белом Доме. Коктейли и пресс-конференции выступают на экране как основная форма знакомства со страной, общения с ее людьми... Отсюда и некоторая прямолинейность образа... его заданность... Слаженнейший актерский ансамбль — одна из сильнейших сторон телефильма. Интересна работа оператора... построенная на выразительных портретах действующих лиц. Такой метод съемки близок малому экрану. Он приближает зрителя к происходящему, подчеркивает наше участие в нем. Новая работа... несмотря на известные просчеты, смотрится с интересом, как очень важная и нужная лента. Через многоликое лицо Америки показаны сегодняшние проблемы буржуазного Запада. И в первую очередь —социальные язвы американского империализма, враждебного не только другим народам, но и большинству граждан собственной страны, империализма, ответственного и за зверства во Вьетнаме, и за политические расправы внутри страны, и за моральный облик своей нации..." (Шилова Л. История с тебя спросит... // ВМ. 22.I.1973).

"Время от времени нам показывают один и тот же хроникальный эпизод: на столичных улицах маршируют "мажоретки", звучит легкомысленная песенка... Нарочито? Нисколько! Американцы любят такие парады-маскарады. Это одна из реалий их жизни. Но по контрасту с юными безмятежными девушками в пышных бутафорских костюмах все происходящее в фильме оборачивается вдвойне беспощадным парадоксом: и в документальных кадрах, когда ветераны войны во Вьетнаме на площади перед Капитолием бросают свои ордена, и в игровой части фильма, когда американская на все сто процентов журналистка Дороти Стивенс, друг самого Эдгара Гувера, не имея сил

примириться с жестокой правдой, кончает жизнь самоубийством, а журналист-ястреб Джозеф Брайан в исступлении кричит: "Бомбить!!! Пусть не останется на земле ни одного красного, ни одного желтого, ни одного черного. А только белые, белые, белые!"... [Фильм] уже вызвал отклики американской печати. Журналисту из агенства Ассошиэйтед Пресс не понравилось, что в фильме говорится "о насилии и политических убийствах" и о войне во Вьетнаме. С ним полностью согласен... московский корреспондент "Нью-Йорк таймс". В демонстрации этого фильма он усматривает некий злой и далеко рассчитанный умысел. С одной стороны, видите ли, идет развитие советско-американских деловых отношений. С другой — в Москве решено (!) "изображать американский образ жизни в мрачных красках и тонах"... Может быть, главное достоинство [фильма]... в его достоверности — и в ситуациях, и в отдельных репликах... М.Сагателян в конце прошлого года выпустил книгу "Кто же убил Джона Кеннеди?" Там можно найти строго документальную основу многих эпизодов первой серии... И потому так веришь спокойному и ироничному Громову в исполнении В.Сафонова. И в книге, и в фильме воспроизведена обстановка в Вашингтоне в первые часы и дни после убийства [президента Кеннеди]. У агентства Ассошиэйтед Пресс эти кадры вызвали особое недовольство. Оно пытается иронизировать над авторами, которые, мол, вложили в уста телекомментатора ("невероятно непохожая карикатура") и то, что Освальд "марксистский двойник", и то, что потом Освальд объявлен "сумасшедшим", и то, что у советского посольства была выставлена охрана, и т.д. и т.п. Но ведь это тоже все действительно было... Нетрудно узнать, кто послужил прототипом того или иного героя фильма. Наиболее удачен, пожалуй... Донован... Остается в памяти Дороти Стивенс... Может быть, Джозеф Брайан кое-кому и покажется чересчур лобовым и прямолинейным. Но для полной картины... нужен и он. Такие откровенные ястребы с двойными шорами на глазах есть в Америке даже сейчас, когда налицо явное потепление международного климата... Очень колоритен бармен Генри из пресс-клуба... Мы подчас недооцениваем людей из обывательского болота. Они ненавидят в одинаковой мере и негров, и белых либералов... Они мечтают "о законе и порядке" и были бы не прочь помочь прийти к власти человеку "сильной руки" вроде сенатора, в котором без труда угадывается Барри Голдуотер... Авторам [фильма]... удалось добиться слияния факта и вымысла... Каждый документальный кадр у них играет, это не просто фон... а неразрывная часть художественного повествования. Подобное направление наряду с произведениями чисто документальными представляется чрезвычайно перспективным и сулящим в будущем немалые успехи... И мне кажется, что финал фильма... все же закономерен, так как он тоже идет от правды жизни... Фильм заканчивается на оптимистической ноте" (Прудков О. Наш корреспондент сообщает из Вашингтона // ЛГ. 31.I.1973).

"Пачынаючы кожную серыю своеасаблівай "кіназастаўкай" — дакументальнымі кадрамі... у суправаджэнні песні дзелавых клубаў Амерыкі "Якая цудоўная сёння раніца, які цудоўны будзе дзень", — аўтары нібы гавораць: прыглядзьцеся, што тоіцца за парадным фасадам Амерыкі. Драматызм жыцця ва ўмовах "амерыканскага раю" адчуваеш з першых эпізодаў фільма... Адчуваннем напружанасці, нейкай узвінчанасці атмасферы, якая пануе ў краіне, прасякнуты таксама ігравыя сцэны... Савецкі журналіст... знаходзіцца нібы на вулкане... Аўтары не імкнуліся паказаць яго толькі ў часе непасрэдна карэспандэнцкай работы, іх цікавілі сутыкненні розных поглядаў на драматычныя падзеі, рэакцыя на іх прадстаўнікоў амерыканскай грамадскасці... У выніку спалучэння іграных эпізодаў і кінахронікі ствараецца сацыяльны пласт сучаснай Амерыкі. Як ні цяжка тут прабіцца да ісціны, але да яе прабіваецца не толькі савецкі журналіст... [Ён] з'яўляецца сведкам таго, як адна ўжо толькі спроба разабрацца ў ісціне можа каштаваць жыцця... Мы можам прыгадаць шмат фактаў, якія давалі падставу аўтарам менавіта такім чынам завяршыць лінію [Дароці Сцівенс]... Аднак мастацтву патрэбна і іншая аснова — эмацыянальна-псіхалагічная. Яе, мне здаецца, якраз і не хапае... "Пункцірныя" матывіроўкі можна заўважыць і ў некаторых іншых сюжэтных калізіях" (Бондарава Е. Мастак на публіцыстычнай трыбуне // ЛіМ. 9.II.1973).

"Спалучэнне дакументальных эпізодаў... з іграўымі сцэнамі... дазваляе ўбачыць гістарычныя падзеі амаль у момант іх здзяйснення праз успрыняцце іх журналістамі, якія першыя каменціруюць іх і даносяць сваю трактоўку да масавай аўдыторыі. Важны пласт фільма — тэлевізійны экран на экране. Яго функцыя падвойная, як падвойная і супярэчлівая і роля тэлебачання ў буржуазным грамадстве. З аднаго боку — гэта акно ў свет, гэта новая інфармацыя, самая аператыўная і актуальная. З другога боку — гэта ўлада рэкламы, якая раптоўна перапыняе перадачу на любую тэму. Сутыкненне гэтых пластоў — сапраўднай рэальнасці ў вастрыні яе канфліктаў і ідэалізаванага свету "мыльных опер" — нараджае ў фільме цікавы мастацкі эфект. Увядзенне тэлеэкрана на тэлеэкране, уключэнне ў дзеянне хронікі дапамагаюць перадаць імклівы пульс часу, рытм падзей. Аўтары не проста ўключаюць гэту "гарачую" хроніку ў тканіну фільма, яна як бы прапушчана праз успрыманне савецкага журналіста... Такі прыём — адначасова і ўдзел у падзеях і назіранне за імі — дазваляе нам "уключыцца" ў ланцуг падзей, стаць іх нябачным удзельнікам, праз рэакцыю героя вастрэй перажыць незвычайнасць, яркасць і вастрыню сітуацый... У цэлым... плённая спроба стварэння палітычнага фільма на малым экране" (Нячай В. На тэлеэкране — пульс часу // Звязда. 10.VIII.1973).

"Фильм... интересен стремлением к синтезу, "коллажу" разнообразных художественных структур... Телефильм словно вырастал из самой телевизионной программы, из ее хроникально-публицистической зоны, из многочисленных циклов и рубрик телевидения на международные темы... Это в сущности игровой вариант документальной телепублицистики, столь хорошо знакомой массовой аудитории. Отсюда особый "эффект узнавания" — зрители как бы проникали в глубь проблем американской политической жизни, американской тележурналистики, получали дополнительные сведения о фактах и событиях, в целом знакомых им по многочисленным сообщениям средств массовой информации..." (Нечай О. Телевизионное кино Белоруссии // СБК. С. 199—201).

Библиография: Рябинин С. Как снимался "Вашингтонский корреспондент" // Волгоградская правда. 25.II.1971; Никифорович В. Такая она, Америка // СБ. 20.I.1973; Степанидин Т. Америка, пораженная насилием // ЛР. 26.I.1973; Красинский А. Киногод 1972-й: Заметки со смотра-конкурса киностудии "Беларусьфильм" // ВМ. 4.V.1973; Бондарева Е. Уроки голубого экрана // СБ. 14.IX.1973; Арефьева И. ...Рассудком и чувством // ТиР. 1974. № 4. С. 40; Бондарева Е. Время в характерах киногероев // Неман. 1975. №1. С.161; Бондарава Е. Слагаемые качества: Размышления критика о путях развития белорусского кино // СК. 9.IV.1976; СХТ. С. 70—74; В пути. Белорусское кино сегодня [Из беседы за "круглым столом" на выездном секретариате Союза кинематографистов СССР] // ИК. 1978. №6. С. 26—27; Нечай О. По заказу Гостелерадио: "Беларусьфильм" // ТиР. 1982. №12. С. 20.

A political TV serial about the work of a Soviet reporter in the U.S.A. in the 1960's. REVIEWS: the film is made in the genre of docudrama, which is quite promising for TV, but one can't but observe a straightforward solution of a few scenes. The film director managed to find and implement technically the stylistics of the film: almost all the time one can see TV sets which feature the most interesting events of American history of the 1960's; the fact that one of the screenplay writers was a TASS correspondent in the White House makes the film more convincing (a number of the film's characters have real prototypes), but the Soviet journalist's work is reduced to the press club, which explains a certain straightforwardness of Gromov's character; on the whole there is a well-organized ensemble of actors; of interest is the work of the director of photography which is based on expressive portraits. The film aroused response of American newspapers which did not like that the film dealt with violence in the U.S.A. and that it showed the American way of life in dark colors in spite of the development of

Soviet-American relations; the film seems to grow out of the very TV program itself, out of the chronicle of events and social and political journalism, hence the special "effect of recognition"; as time passes one can clearly see this TV film's merits and demerits: the power of its impact lies in its political topicality and organic synthesis of newsreels and fiction scenes, and its weakness lies in the sketchiness of the characters.

ВЕСЕННЯЯ СКАЗКА (ВЯСНОВАЯ КАЗКА) (A SPRING FAIRY-TALE) — цв., обычн., 9 ч., 2259 м, 78 мин., в/э 8.III.1972 г.

Сц. и реж. **Юрий Цветков**; оп. М.Брауде при участии А.Зубрицкого; худ. С.Бржестовский; комп. Е.Глебов; звукооп. Ю.Сбоев; втор. реж. Г.Лапето; худ. по кост. Н.Жижель; худ.-грим. Т.Кривошапова, Н.Немов; монт. А.Можейко; ред. И.Кавелашвили; дир. А.Шкадаревич. В ролях: Н.Богунова (Снегурочка), А.Катышев и В.Кириченко [поет] (Лель), Г.Орлова (Купава), Е.Киндинов (Мизгирь), Г.Вицин (царь Берендей), А.Смирнов и В.Чернобаев [поет] (Бобыль), В.Липсток (Бобылиха), А.Обухов (Бермята), Н.Кустинская (Елена Прекрасная), Ж.Друцкая (Весна); Л.Волкова, Р.Грингауз, А.Захорошко, Л.Крюк, К.Кулаков, Б.Миронюк, В.Назаров, Е.Налетов, Г.Овсянников, В.Пенкин, В.Полухин, А.Полухина, Л.Скоркин, Ю.Сохарь, И.Топилин, Р.Шмырев, народные ансамбли песни и танца "Неман", "Свитязянка", "Лявониха" и Гомельского дворца культуры железнодорожников.

Музыкальный телефильм-сказка.

Экранизация по мотивам пьесы А.Н.Островского "Снегурочка" (1873).

Заканчивается празднование Масленицы в Берендеевом царстве. Крестьянина Бобыля ругает жена, Бобылиха, что за гульбой запустил хозяйство, и отправляет в лес за дровами. Бобыль видит Снегурочку, которая говорит, что будет дочкой тому, кто первый ее встретил. Весна. Молодые берендеи ухаживают за Снегурочкой. Девушки обижаются, хотя Снегурочка холодна со всеми, даже с пастухом Лелем, которого определили на постой в избу Бобыля. Купава рассказывает Снегурочке о своем счастье: она любит богатого торгового гостя Мизгиря и выходит за него замуж. Но когда Мизгирь приезжает в Берендеевку "выкупать" Купаву и видит Снегурочку, то сразу влюбляется в нее и бросает Купаву. Мизгирь дарит Бобылю с Бобылихой подарки, дает деньги и велит, чтобы Лель был подальше от Снегурочки. Во дворце царь Берендей разговаривает с Бермятой о том, что сердца у берендеев охладели. Прибегает Купава, жалуется на обиду от Мизгиря. Берендей возмущен и за поругание любви осуждает его на вечное изгнание. Во дворце появляется Снегурочка. Царь решает, что именно ее красота поможет смягчить гнев бога Ярилы за охлаждение чувств. Снегурочка должна выбрать себе друга по сердцу, но она никого не любит. Берендей спрашивает у Елены Прекрасной, жены Бермяты, кто может вызвать у девушек и жен любовь. Та отвечает — Лель. Мизгирь просит отсрочить ему изгнание и позволить добиться любви Снегурочки. Берендеи празднуют Ярилин день. Лель поет, и царь велит ему выбрать девицу, чтобы наградила за песню поцелуем. Снегурочка просит взять ее, но Лель выбирает Купаву. Встретившись с Лелем в лесу, она высказывает обиду,



А.Смирнов — Бобыль

просит взять ее встречать восход Ярилы-солнца. Лель обещает. Снегурочку находит в лесу Мизгирь. Он молит о любви, но лишь пугает Снегурочку своими чувствами. Он пытается взять ее силой — Снегурочка убегает, а Мизгирю преграждают дорогу деревья. Лель признается в любви Купаве и зовет ее вместе встречать Ярилу, а Снегурочке говорит, что ему не детская любовь нужна. Снегурочка бежит к заповедному озеру и просит мать-Весну дать любовь. Весна надевает ей свой венок, но велит прятать любовь от глаз Ярилы. Снегурочка встречает измученного Мизгиря и признается ему в любви. Берендей благословляет Леля с Купавой, другие пары. Появляются Мизгирь со Снегурочкой. Она говорит перед царем о своей любви к Мизгирю. Восходит солнце, и Снегурочка тает. Праздник продолжается.

"Сціплая Снягурачка па колькасці сустрэч з гледачамі і слухачамі можа смела спрачацца з "самой" Кармэн... Са Снягурачкай-1971... мы знаёмімся ў мюзікле... Юрый Цвяткоў... паглядзеў на гісторыю са Снягурачкай пасвойму, нібы жартаўліва прыжмураным вокам. Пад такім позіркам сёе-тое вызначылася больш выразна, сёе-тое наогул не ўвайшло ў фільм. У першую чаргу знікла ўсялякая падстава для сур'ёзнага разбору "справы" пра адносіны паміж Снягурачкай, Мізгіром і Купавай. Не адбылася і спрэчка Мароза з Вясной, таму што сярод дзеючых асоб Мароза няма... Так казачны элемент у фільме пацясніўся, і ўзнікла іншая расстаноўка сіл: родны бацька Снягурачкі не паказаў нават твару свайго, а прыёмны адваяваў сабе дадатковую жыццёвую прастору на экране. У Астроўскага, як мы памятаем, Бабыль прагны да грошай, да чужога дабра. У фільме ж Бабыль... больш дабрадушны. Ён не так любіць запусціць руку ў чужую кішэнь, як зазірнуць у чужую чарку. А калі сыты і п'яны, дык жадаць яму больш няма чаго. Дзівосная метамарфоза адбываецца з царом Берандзеем. Рэжысёр і артыст Г.Віцын змясцілі акцэнты і ў гэтай ролі, і мудры цар берандзеяў атрымаўся такім наіўным і даверлівым, што міжволі выклікае ўсмешку гледача. Ад эпізода да эпізода разумеем мы разам са Снягурачкай жыццё берандзеяў. А жывуць яны прыпяваючы (мюзікл!). І тут нельга не сказаць добрага слова ў адрас кампазітара... Яго музыка вельмі сучасная і арыгінальная, і ў той жа час у ёй захаваны інтанацыі рускіх народных мелодый. Асаблівае ўражанне пакідае музычнае афармленне пралога і эпілога. У фільме спяваюць берандзеі... Лель і Бабыль (іх, зразумела, дубліруюць прафесійныя спевакі). Можна толькі пашкадаваць, што астатнім героям аўтары фільма не далі такой магчымасці. Стваральнікі мюзікла нібы прайшлі тры чвэрці дыстанцыі, абумоўленай жанрам, і самі сабе зазначылі фініш. У гэтым, бадай, асноўны недахоп фільма. Зразумела, мюзікл не патрабуе, каб усё ад пачатку да канца было ў ім праспявана і станцавана. Але ўсётакі пажадана, каб музычных фрагментаў было больш, каб яны выглядалі не проста ўстаўнымі нумарамі, а

арганічна ўпляталіся ў дзеянне, ды каб пры гэтым "швы" ў пераходах ад размовы да спеваў, ад спеваў да танца і наадварот не адчуваліся... Фільм зняты ў колеры. Зняты добра. Дастаткова ўбачыць, як "смачна" глядзіцца ежа ў сцэне гулянкі, як паступова робіцца прыкметнай прыгажосць кожнай кветкі на лясной паляне. Яркія ўборы берандзееў ужо самі па сабе нясуць на экран адчуванне свята" (Заяц І. І жартам, і ўсур'ёз // ЛіМ. 21.І.1972).

"Рэжысёра, які акрамя кінематаграфічнай меў і музычную адукацыю, вабіў, калі можна так назваць, "чысты" жанр музычнага кінафільма... Ю.Цвяткоў звяртаўся ў пошуках тэм для фільмаў як да сучаснага, так і да класічнага матэрыялу, працягваючы прапаганду беларускай нацыянальнай песеннай і музычнай культуры... Вядомы па п'есе А.Астроўскага... сюжэт у [гэтым]... музычным фільме... быў перанесены на беларускую глебу. Магла ж казачная краіна Берандзея знаходзіцца і ў нашых лясах! Кампазітар Яўген Глебаў зрабіў для фільма цікавыя апрацоўкі народных танцаў і песень" (Нікіфаровіч В. У жанры музычнага фільма // ГР. 1975. №13. С.7).

A musical TV fairy-tale film based on the motifs of the play *The Snow Maiden* by A.N.Ostrovski created on the basis of folk fairy-tales and pagan rites. REVIEWS: the director looked at the story of the Snow Maiden playfully, with tongue in cheek; that's why something from the play wasn't included in the film; the fairy-tale element was reduced; the music, which has preserved the intonations of Russian folk melodies, is contemporary and original; it is a pity that not all the characters sing; one would wish that there had been more music fragments and that they had been organically integrated into the action and not looked like divertissement items.

ВОТ И ЛЕТО ПРОШЛО... (ВОСЬ І ЛЕТА ПРАЙШЛО...) (ALAS, THE SUMMER IS OVER...)

—цв., обычн., 7 ч., 1806 м, 64 мин., в/э 5.XII.1972 г.

Др. назв. "24 часа в сутки".

По заказу Государственного комитета Совета Министров СССР по телевидению и радиовещанию.

Сц. А.Инин; реж. **Александр Игишев**; оп. Г.Переверзев; худ. В.Белоусов; комп. Л.Моллер; звукооп. Ю.Сбоев; втор. реж. В.Шульман; втор. оп. А.Зубрицкий; ред. Р.Гущина; худ.-грим. Б.Михлина; худ. по кост. Л.Горохова; монт. В.Аксененко; рисунки А.Чертовича; дир. М.Топ. В ролях: Леня Наумов (Тема), Э.Гарина (мама), М.Зинкевич (дворничиха), Б.Гитин (папа), Г.Макарова (бабушка), Света Анисимова (Женя), Л.Каневский (Гарик); Ж.Ермолицкая, Г.Лавров, А.Зимина, И.Окунев, З.Осмоловская, Т.Муженко, Г.Рогачева, Е.Рынкович, Юра Залесский, Вова Коваленок, Саша Корабельников, Дима Пригарин, Игорь Пилюшенко, Сережа Прудильник, Вова Станкевич.

Детский телефильм.

31 августа семилетний мальчик Тема будит рано утром папу и маму: он завтра первый раз идет в школу. За завтраком бабушка корит его родителей: только вчера они вернулись из отпуска, а нужно еще все купить к школе и сходить на родительское собрание. У Темы свои важные дела, но он соглашается пойти с мамой на школьный базар. Потом во дворе Тема предлагает ребятам (Савочке, Игорю, девочке Жене и другим) забросать яму, а то в нее все падают (это одно из его дел). Ребята делают это, играя "в войнушку", поднося снаряды-кирпичи, но дворничиха тетя Настя прогоняет их: кирпичи со строительства. Тема отправляется делать следующее дело. По дороге Сенька рассказывает ему, что в школе трудно: надо весь урок — 45 минут — молчать. Тема решает попробовать. Дети дразнят его, тетя Настя и мама не понимают, в чем дело. Но заканчивается срок, и Тема начинает говорить. Он приводит к папе Толика и сообщает, что стукнул его и теперь они друзья (когда-то папа, узнав, что Толик бьет Тему, посоветовал дать сдачи). Папа оставляет сына в наказание за проступки дома, но Тема сбегает в больницу — навестить своего друга Костика, с которым вместе должен был идти в школу, но тот сломал ногу. Затем он спешит сделать еще одно, самое неприятное дело, но по дороге встречает Женю и та уговаривает его покачаться на качелях. Они "вспоминают прошлое", как познакомились. Наконец Тема идет к тете Насте и признается, что еще весной разбил форточку в подъезде. Та растрогана, что он столько времени "маялся этим", и даст ему полить из шланга. Дома Тему папа сначала ставит в угол, а на ночь читает ему стихи про войну (оба дедушки Темы погибли на фронте). Воспользовавшись приходом дяди Гарика, Тема отпрашивается сбегать на еще одно "хорошее дело": он дарит Савочке дедушкину фляжку, которую тот очень просил, а Тема пожалел. Родители и дядя Гарик спорят об образовании и воспитании. Папа считает, что воспитание — главное. Тема говорит маме, что думал про дедушку Мишу. Мама обещает, что когда он вырастет, то станет таким же добрым и храбрым. Утром родители отводят Тему в школу.

"Дети охотно принимают любую условность, любой игровой ход, когда речь идет о героях сказки, приключенческого или комедийного фильма. Но они же необычайно требовательны, придирчивы к рассказу о реальной жизни своих сверстников. Иной раз авторы тратят уйму усилий, чтобы вызвать симпатию к придуманному ими образцово-показательному герою. А дети, игнорируя все эти усилия, пишут письма исполнителю, сыгравшему крохотную эпизодическую роль, но естественному, живому в своих реакциях, всамделишному. "У него умное лицо, он мог бы стать другом", — вот их логика, по-своему неопровержимая. С ней приходится считаться создателям произведений, адресованных детям. И, быть может, особенно в этом отношении требователен телеэкран, обладающий... "абсолютным слухом на правду". В кино существует давняя традиция — говорить о первоклассниках как о людях, которым предстоит нешуточное осознание их новой социальной роли. Достаточно вспомнить "Первоклассницу" Ильи Фрэза. Но, пожалуй, никто еще не испытывал экранных героев на готовность к этой роли с такой серьезностью, как авторы [этой] ленты... Каждое из дел [Тема]... выполняет по-детски усердно и по-взрослому осмысленно... У мальчика живое, умное, выразительное лицо... Но проявления Теминой самостоятельности, назойливо повторяясь, теряют правдоподобие. Постепенно интерес к личности ребенка соскальзывает... на любование им, и герой начинает не только восхищать, но и пугать своей взрослостью. Он ни разу не отвлекся, не отдался игре, ни разу ни в чем не поколебался и не усомнился... долг и желание слиты в Теме как-то очень уж не по-детски. Художественный такт, чувство меры, внутренняя достоверность не меньше нужны фильмам для детей, чем для взрослых. Но детским фильмам необходимо и еще одно качество — "попадание в возраст". Черты, присущие, скажем, семилетнему мальчишке, могут быть восприняты как фальшь в рассказе о герое, который всего двумя-тремя годами старше. И наоборот. К тому же взрослый зритель при встрече с фильмом делает поправку на своеобразие авторского видения, а дети изображение реальности на экране воспринимают более непосредственно. И если это

изображение расходится с действительностью, доверие к авторам ослабевает, контакт с ними нарушается. Успех ждет создателей лент, обращенных к детской аудитории, когда им удается, рассказывая об окружающей жизни, *совместить позицию взрослого с точкой зрения ребенка*" (МСиМР. С. 58—60).

Библиография: Серен А. Пока не прошло лето //ЗЮ.10.VIII.1972; Бондарева Е. Время в характерах киногероев // Неман.1975. № 1. С.162—163.

A TV film for children about the boy Tyoma's last day before going to school. One of the first screenplays of the famous screenplay writer A.Inin. REVIEWS: children easily accept the conditional character of a fairy-tale, adventure or come dy film, but they are particular about a story dealing with the real life of the kids of their own age. In movies there is a tradition to show first-form schoolchildren as people who are about to seriously realize their new social role (*The First-former* by I.Frez), but here the protagonist tests this role too seriously; the manifestations of the boy's independence are monotonously repeated and thus lose plausibility; films for kids require orientation towards an exact age group; the film is a success when the position of an adult coincides with a child's viewpoint.

ДЕНЬ МОИХ СЫНОВЕЙ (ДЗЕНЬ МАІХ СЫНОЎ) (THE DAY OF MY SONS) — ч/б, обычн., 7 ч., 1839 м, 65 мин., в/э 30.VII.1972 г.

По заказу Государственного комитета Совета Министров СССР по телевидению и радиовещанию.

Сц. С.Дашко; реж. **Станислав Третьяков**; оп. Э.Гайдук; худ. Б.Кавецкий; комп. Е.Зубцов; текст песен Б.Половникова; звукооп. И.Аполлонова; втор. реж. А.Лейзенберг; худ. по кост. С.Кошева; худ.-грим. А.Журба, С.Спиридонова; монт. Г.Громакова; ред. Б.Половников; дир. С.Барташ. В ролях: К.Виткус (Руднев), Г.Мартынюк (Антон), А.Мовчан (Вадим), С.Кабещев (Сергей), А.Леньков (Костя); В.Тарасов, Т.Алексеева, И.Косых, П.Кормунин, Л.Стук, Л.Михалкевич, С.Пенкина, Г.Овсянников, Н.Кофанова, С.Бирилло, В.Мартынюк, Т.Кротова, Г.Рогачева, М.Зинкевич, Н.Говядинов, Ю.Ступаков, И.Дашковская, А.Толстых, Б.Брондуков, П.Дубашинский, М.Захаревич, В.Шрамченко, Г.Владомирская, Е.Рынкович, В.Степаненко, Л.Алисенок.

Телефильм.

Ранним утром Сергей Руднев, работающий шофером председателя райисполкома, подвозит на работу свою невесту Юльку. Та просит поговорить с начальником о квартире или хотя бы комнате для них. Сергей заезжает домой, где живет с отцом и двумя братьями (мать умерла после родов младшего — Кости). За завтраком отец размышляет о том, что иной раз вроде все нормально в семье, а потом появляются сомнения: почему нелады с женой у старшего сына Антона — хирурга, заведующего отделением в клинике (он сейчас тоже живет у отца); хорошим ли парторгом будет инженер Вадим (его недавно избрали, он привык быть первым, цену себе знает, а другим?); как сложится личная жизнь Сергея; что скрывает Костя, работающий, как и отец, рабочим на авиаремонтном заводе? Все вместе они едут на работу. Узнав, что Вадим не прочел его тетрадь с рацпредложениями, отец забирает ее и отдает начальнику цеха Ковалеву. Пожаловавшись на нехватку деталей, невозможность работать, он требует, чтобы тот немедленно, до собрания, прочел ее. Отец размышляет о Сергее: слишком самоуверен, пройдет, куда надо, возьмет без очереди, что нужно. Между тем Сергей так и не решается поговорить с председателем райисполкома о квартире. Отец полагает, что жена ревнует Антона к работе. Антон доверяет делать сложную операцию молодому хирургу Серебрякову, как его учитель когда-то доверил ему, начинающему, а сам был рядом. Поехав по заданию начальника, Сергей подвозит женщину в роддом, опаздывает и видит того едущим в трамвае. Начальник возмущается, но, расспросив, в чем дело, прощает его. Сергей опять не решается попросить о квартире и лишь приглашает того на свадьбу. Ковалев говорит Рудневу-старшему, что благодаря его предложению, которое талантливо, хотя и технически неграмотно, цех может быстро выйти из сложного положения. Он отдает его тетрадь в КБ на доработку. Пришедшему в цех на собрание Вадиму Ковалев хвалит отца. На собрании обсуждают кандидатуры рабочих, в том числе Кости, которым присуждается звание ударника коммунистического труда. Затем Руднев-старший вносит предложения, как улучшить работу цеха, в частности предлагает осваивать смежные специальности. Вадим рассказывает, что испытания сданного ими самолета прошли успешно, говорит о необходимости инициативы, коммунистического отношения к труду. Дома отец выговаривает Антону за отношение к жене. Тот собирается вернуться домой. Костя удерживает его, но брат объясняет, что отец прав. Костя сообщает, что его забирают в армию. Сергей рассказывает, что Юлька согласилась пока снимать квартиру. Вадим просит у отца прощения, что не прочел тетрадь. Костя говорит отцу о девочке Вале, которая будет ждать его из армии, о том, что намерен там всерьез заняться игрой на кларнете (его секретом было то, что он играл в кафе в эстрадной группе). Ночью выйдя покурить на балкон, отец размышляет о том, что все нормально, все на месте и он спокоен за завтрашний день.



А.Леньков — Костя, Г.Мартынюк — Антон, К.Виткус — Руднев

"Значительное количество картин снимается на "Беларусьфильме" по заказу Центрального телевидения. Далеко не все они содержательны, оригинальны по замыслу и воплощению. "Веришь, не веришь", "Вот и лето прошло", "День моих сыновей", "Быть человеком" — современность их больше номинальная, тематическая. Подход же к затрагиваемым проблемам традиционный — без углубления в характеры, без раскрытия психологии героев нашего времени" (Бондарева Е. Время в характерах киногероев // Неман. 1975. № 1. С. 163).

Библиография: Нячай В. Мастацтва тэлэкрана // Звязда. 25.V.1976.

A TV film about the relationship of the father with his four grown-up sons whom he brought up alone after his wife died giving birth to the fourth child.

ЗАВТРА БУДЕТ ПОЗДНО... (ЗАЎТРА БУДЗЕ ПОЗНА...) (TOMORROW WILL BE TOO LATE...) — цв., ш/э, 10 ч., 2540 м, 93 мин., в/э 14.IX.1972 г. и 20.II.1973 г.

Др. назв. "Ян Налепка", "Капитан Налепка", "Капитан Ян".

Сц. А.Делендик, М.Крно; реж. **Александр Карпов**, **Мартин Тяпак**; оп. С.Петровский, В.Свобода; худ. Е.Ганкин, А.Крайчович; комп. С.Страчина; звукооп. Н.Веденеев, О.Поломски; монт. М.Ремень; худ.-грим. А.Журба, А.Гендяр; худ. по кост. А.Лозицкий, М.Чорба; втор.реж. Ю.Рыбченок, И.Шафарка; ред. М.Березко, И.Талло; дир. А.Цветкова, В.Чанки. В ролях: М.Княжко (Ян Налепка), Н.Мордюкова (Кузурка), Е.Ветлова (Вера), М.Булгакова (Настя [горящая женщина]), Ф.Шмаков (комиссар), О.Главачек (Мартин), М.Дочоломански (Браунис), И.Будски (Лаубе), М.Губа (Лани), В.Белохвостик (командир), И.Комаров (Михалюта), В.Шрамченко (Трофим), В.Ганшин (Кирилл), Ю.Сарваш (Гирнер), А.Мрвечка (Гобза), Б.Крижан (Пресол), Х.Швейц (Никифор), Н.Мерзликин (Василь), У.Лиелдидж (Курт), И.Маерчик (Чаплович), Я.Дюричек (Крамер); И.Райняк, П.Кормунин, И.Кронер, Ю.Ковач.

Совместное производство с к/с игровых [художественных] фильмов "Колиба" в Братиславе (ЧССР).

Героико-приключенческий фильм.

Премия за лучший военно-патриотический фильм, премия А.Делендику и М.Крно за лучший киносценарий на МКФ в Пльзене (Чехословакия, 1973);

Премия за режиссуру на молодежном МКФ в Карловых Варах (Чехословакия, 1973);

Государственная премия ЧССР 1973 года.

1943 год. Капитан Ян Налепка, начальник штаба словацкого полка, несущего охрану военных объектов в районе небольшого белорусского города, не видит смысла в жестокости немцев по отношению к местному населению. Немецкий офицер Браунис называет его сентиментальным словаком и говорит, что сжег бы всю Беларусь: здесь все партизаны. У словацкого солдата Пресола находят листовку о разгроме немцев под Сталинградом. Ян берется конвоировать его к немцам и отпускает по дороге. Налепка окликает на улице инвалида Кирилла, которого видел приклеивающим листовки, но тот уходит. Ян заходит в подвал заброшенного дома, откуда Кирилл вышел, и находит какие-то металлические детали (Кирилл делает для партизан мины). Пресол участвует с партизанами Василем и Никифором в подрыве немецкого состава. Двое словаков, патрулирующих железную дорогу, делают вид, что не заметили мину, а после взрыва уходят к партизанам. Но Василий удивлен: взорвалась не их мина (мину подложил Ян). Гестаповец Гирнер подозревает словаков в причастности к происшедшему. Новый начальник немецкого гарнизона Лаубе обещает навести фронтовой порядок. Немцы берут заложников, и Браунис приказывает сжечь их в сарае. Ян называет его мерзавцем, убийцей. Это видят находящиеся в толпе жителей связные партизан Вера и Кузурка, хозяйка дома, где квартирует Ян со своим ординарцем Мартином. В тяжелом состоянии Ян скачет в лес, не разбирая дороги. Там, в горячке, его находит Вера, доставляет домой и выхаживает вместе с Кузуркой. В бреду Яну является одна из погибших во время карательной акции женщин. Выздоровев, Ян намеренно сообщает при Вере сведения о передвижении группы немцев. Командование партизанского отряда сомневается, не провокация ли это, но, рискнув, отряд громит немцев. Принимается решение добиться, чтобы словаки повернули оружие против немцев. Ян договаривается с председателем подпольного солдатского комитета Чапловичем о согласованных действиях. Случайно Ян становится свидетелем убийства Кирилла партизаном Трофимом, которого Кирилл разоблачил как доносчика. Налепка через Мартина передает Кузурке предупреждение партизанам. Лаубе сообщает офицерам, что есть данные о партизанском лагере. Ян предлагает никому не покидать помещение комендатуры до начала карательной операции, чтобы не было подозрений. Покинув лагерь, партизаны в районе болота отрезают немецкую технику от живой силы. Они стараются не стрелять по словакам, а большинство словацких солдат стреляет в воздух. Немцы несут большие потери. Командир словацкого полка Лани предупреждает Яна, что Гирнер подозревает его. Вера передает Яну предложение партизанского командования о встрече. Он пытается поговорить с ней о любви, но она отвечает, что не время — идет война. На встрече договариваются о переходе антифашистски настроенных словаков к партизанам во время операции по взрыву тщательно охраняемого моста. Операцию переносят на день раньше, поскольку прибывает немецкий бронепоезд. Когда Вера идет в город сообщить об этом Яну, ее хватают по доносу предателя (одного из словаков, ушедших к партизанам "за компанию" с другими). Немцы преследуют и убивают пытавшуюся уйти в лес Кузурку. Партизаны решают проводить операцию без помощи словаков. По приказу Лаубе, поскольку Лани болен, Налепка должен срочно привести словацкий полк в боевую готовность. Ян приходит к Гирнеру. В схватке в его кабинете Вера гибнет, а Яну удается вырваться, убив Гирнера. По дороге он убивает и пытавшегося помешать ему Брауниса. Налепка сообщает Лани, что уходит с сочувствующими ему солдатами к партизанам. Тот рад, что есть офицеры, достойные своего отечества. Партизаны ведут тяжелый бой у моста. Подходит словацкий полк, и Ян с товарищами помогают партизанам. Василий и Никифор взрывают мост. Часть словацкого полка во главе с Налепкой уходит к партизанам.



М.Княжко (слева) — Налепка, М.Дочоломански — Браунис

"...Гэта твор з ясна акрэсленым монагероем. Усе сюжэтныя падзеі канцэнтруюцца вакол рашэння славацкага капітана перайсці на бок партызан. Малады акцёр Браціслаўскага тэатра Мілан Княжко перадае "нервовую аголенасць" свайго героя, абвостраную рэакцыю на здзекі з мірнага насельніцтва. І разам з тым у выразных чорных вачах героя — пастаянная засяроджанасць, выкліканая неабходнасцю не выдаць сваіх пачуццяў. Толькі раз-пораз праплывае смутак, далёкі ўспамін аб Радзіме — і зноў вочы нібы пахаладзеюць. Амаль кожны эпізод фільма, дзе ў кадры дзейнічае Ян, — гэта як бы этап ідэйна-маральнага

станаўлення характару. Нават тады, калі ён толькі бачыць "збоку", як паляць фашысты мясцовых жыхароў у дамах або ловяць падпольшчыкаў... Гэтыя кадры нясуць высокую танальнасць рэквіема, разам з тым здаюцца блізкімі да дакументальнай хронікі падзей. Дакумент і яго мастацкае асэнсаванне тут зніталваны. Прыгадваюцца коміны Хатыні і соцень іншых спаленых беларускіх вёсак. І хаця гэты матыў мы ўжо бачылі ў беларускіх фільмах (жанчына з маленькай дачкой на папялішчы — "Сыны ідуць у бой", счарнелыя яблыкі на абгарэлых яблынях —"Праз могілкі"), сцэна гучыць пасвойму, выразна і эмацыянальна. Мілан Княжко пераканаўча паказвае, як паступова расце рашучасць у душы яго героя... Для славацкага капітана Вера не толькі ўвасабленне кахання... [але] і духоўная сіла, нават прыклад. На жаль, вобраз Веры ў фільме часам выглядае як рацыянальна ўведзеная ў драматургію функцыя. Пераважае меладраматызм сітуацый, а рысы чалавечай індывідуальнасці застаюцца толькі "заяўленымі" аўтарамі і выканаўцай ролі. Яўная даніна традыцыйнасці і ў абмалёўцы кіраўнікоў партызанскага падполля. Ужо склалася пэўная схема сцэнарных пабудоў, пры якой яны паказваюцца звычайна ў падкрэслена афіцыйнай абстаноўцы і гавораць часцей за ўсё моваи, пазбаўленай непаўторных інтанацый пэўнай асобы... Вядома, вобраз героя раскрываецца ў складаных канфліктных сітуацыях, у якіх вялікае значэнне мае акружэнне героя. На жаль, ролі другога плана ахарактарызаваны павярхоўна. Ад традыцыйнай схемы ідзе амаль вадэвільная лінія Кузуркі... і ардынарца капітана... Добрыя акцёры, але яны скаваны сцэнарнай схемай... У сцэнах партызанскіх аперацый, на фоне выбухаў, мы амаль не бачым асобных людзей, а толькі натоўп... Аўтары і выканаўцы... поўнага поспеху... не дасягнулі..." (Нячай В. У адным страі // ЛіМ. 30.III.1973).

"Среди многочисленных фильмов о минувшей войне... очень немного таких, где прозвучала бы достаточно громко серьезнейшая эта тема — интернационального единства и братства разных народов в борьбе со злейшим врагом человечества —фашизмом... [Данная картина] восполняет этот пробел... Есть нечто своеобразное в стилистике этого кинорассказа. То, что составляет его сюжетную основу —диверсионные операции партизан, карательные акции фашистов, — все это, конечно, играет важную роль в повествовании, приковывает к себе внимание и интерес зрителя, заставляет его с волнением следить за ходом действия... Но все-таки не это главное в том исследовании жизни, которое ведут авторы. Их пристальное внимание сосредоточено на внутреннем, душевном мире персонажей... Да, прежде всего на войне видны герои, те, кто способен на подвиг, на великое мужество во имя великой цели... Но важно и другое: показать словно бы изнутри рождение героизма в человеке, который и сам, может быть, не подозревает о том, что способен на подвиг, если этого потребуют его совесть, долг, убеждения. Именно таков Ян [Налепка]... Мягко, исподволь, очень ненавязчиво показывает нам исполнитель роли... эту постепенно нарастающую борьбу словацкого офицера, его открытие самого себя, своей способности стать героем. И эти кадры —лучшие в фильме... [В нем] нет шумливого митингования, плоских, плакатно снятых сцен, пресловутой "перековки" на глазах у зрителя. Он вызывает серьезные размышления и убедительно подводит к выводу: в том, что произошло, сыграли решающую роль и национальное чувство словацких воинов и чувство интернационализма... Жаль, конечно, что не все удалось... в равной степени, что многое осталось "за кадром"... Обидно, что главный герой показан все же человеком очень одиноким, не имеющим настоящих друзей, что и некоторые партизанские портреты грешат схематизмом и "незапоминаемы". Но главное все же в другом — создана картина, раскрывающая важную тему... актуальную и в наши дни" (Маркова Ф. В кадре и за кадром // СЭ. 1973. № 9. С. 7).

"Снимать фильм о лице вымышленном, литературно выношенном... проще. Можно толковать и перетолковывать канву событий, укрупняя одни в ущерб другим. Создателям [этого] фильма... не нужно было выдумывать. Есть конкретная судьба... А уж о достоверности событий и говорить не приходится. Переложенные на язык кино, они подтверждаются многочисленными документальными свидетельствами. И все-таки по мере того, как развертывается действие, все чаще ловишь себя на мысли, что оно [могло бы выглядеть] много убедительней... Милан Княжко [играет]... капитана Яна ровно, уверенно. Ян беспрерывно и беспощадно оценивает творящееся вокруг него. Да и как иначе?.. Капитан — гуманист по самой своей сути, понимает, зачем пришли гитлеровцы на белорусскую землю, — и не может простить себе бездействия. Но где-то в далекой Словакии у него, у многих его друзей, насильно одетых в солдатскую форму... остались отцы, матери, жены. Что будет с ними, если фашисты дознаются об их связях с партизанами? Вот тут... с воплощением центрального образа в фильме получаются неувязки. Авторы слишком уж часто идут по пути внешней описательности... Гитлеровцы относились к словацким солдатам... с куда большей настороженностью, чем это показано в фильме. И Яну наверняка тоже приходилось труднее... Тема сложная, тонкая. И... в фильме капитану Яну тоже полагалось бы быть... точнее внутренне, а не внешне. Какая прекрасная возможность показать духовное взросление, мужание человека, сознательно избравшего свою судьбу. Показать становление характера крепкого, неуступчивого, поднявшегося до осмысления, что, сражаясь за Белоруссию, он сражается и за далекую Словакию! В фильме же получилось, что идейная позиция капитана Яна определена заранее и единственное, что руководит им, — это быстрейшая связь с партизанами из чувства личной своей ненависти к определенным чинам из гитлеровцев, а не к гитлеризму вообще. Фильм смотришь с каким-то смешанным чувством. В основе — конкретная и очень сложная судьба, а перипетии ее разрешаются лобово, с налету. Необычная судьба капитана Яна создателей фильма тронула, но тронула с точки зрения "игры на эффект", на картинность перестрелок, преследований, словом, на возможность ввести в действие элемент завлекательного динамизма. А хотелось бы глубже..." (Елисеев В. На экране —о капитане Яне // ЗЮ. 11.I.1974).

"По жанру — это драматическая киноповесть с интонациями лирическими и лирико-эпическими... Пролог фильма снят как бы через "вуаль времени". Это несбывшаяся мечта, прерванное счастье... Озаренный надеждой, юноша Ян бежит по усеянному цветущими маками полю... Навстречу... будто на крыльях, устремилась златокудрая Ганичка... Юношу и девушку вот-вот должен соединить венчальный венок из нежных полевых цветов, но он падает... в водоворот. Проходят титры, и на экране — белорусское Полесье 1943 года... Мы ощутим иногда авторскую прямолинейность или иллюстративность в показе обретения словацкими патриотами твердой веры в то, что час освобождения своей родины они могут приблизить, лишь повернув оружие против тех, кто хотел их сделать соучастниками осуществления своих преступных планов. Но большинство эпизодов, поставленных и сыгранных с жизненной достоверностью, откроют правду истории... Нам откроются также многие качества патриотов-борцов: их благородство, чистота помыслов, мужество, вера в победу. Фильм согревают не только братские отношения, но и личные симпатии героев. Они, эти линии, не потеряются в эпизодах боевых действий... Сегодня, с высоты опыта создателей лучших советских фильмов о победе над фашизмом, можно было ожидать от авторов киноповести... большей глубины... большей пристальности к психологическим характеристикам героев. Но они избрали свой путь. Драматургическая непритязательность отступает на второй план, когда на первый выносятся поступки главных героев, величие их дела, человеческая обаятельность... Милан Княжко подчеркнул в своем земляке душевную щедрость, искренность и интеллигентность. Такой человек не мог не найти правильного выбора в сложной жизненной ситуации, не мог не повести

за собой других. Обычно за такими людьми идут даже те, кто до конца еще сам не сделал выбора. С другой стороны, человеческая обаятельность, какой наделили капитана Яна создатели фильма, помогла сближению советских и словацких патриотов. При отсутствии отмеченных выше черт характера главного героя потребовались бы более обстоятельные, чем это сделано в фильме, мотивировки некоторых сюжетных линий. В одном из споров обер-лейтенант Браунис... называет капитана Яна сентиментальным человеком, видя в этом его недостаток как солдата. Но Милан Княжко не сентиментальность показывает в своем герое, а человечность. Это качество необходимо и воину... В художественном произведении сюжетные перипетии не существуют сами по себе: через них выявляются характеры. Фильм... не отличается оригинальностью драматургических решений. Идя традиционным путем, авторы сумели, однако, сконцентрировать внимание на людях... Иные из них вырастают до образов со своими чертами. Таков, прежде всего, центральный герой. В числе таких героев... Мартин... Актерский дуэт Нонны Мордюковой и Олдо Главачека великолепен... Камера следит за выражением глаз, лиц. Актерское мастерство выделяет эти сцены из ряда других... Значительный метраж фильма занимают батальные сцены. Они поставлены и сняты так, что успеваешь разглядеть участников событий..." (Бондарева Е. Поклонение боевому братству // СБ. 23.II.1974).

"К фильмам эпического жанра примыкают картины, посвященные совместной борьбе народов против фашистского нашествия. Не столь масштабные по охвату событий и числу действующих лиц произведения о боевом братстве занимают значительное место в советском кино 70-х годов, являются ценным вкладом в укрепление братской дружбы между народами социалистических стран. Таков [и этот] фильм... [где] основное внимание уделялось не занимательной ситуации с богатыми возможностями для приключенческой киноленты, а гуманистическому содержанию человеческих поступков... Милан Княжко... объясняет переход своего героя на сторону партизан со всем батальоном как закономерное следствие его душевности, честности, искренности и интеллигентности... Несмотря на интересный замысел, возникший в русле исканий советского кино еще в 50-х годах, авторы не смогли добиться того, чтобы главным стало не событие, а раскрытие психологии человека в экстремальных условиях. Анализ "диалектики" души явно уступил место бесхитростному развитию действия, и фильм во многом превратился в констатацию идеи об интернациональном характере борьбы советского народа с фашизмом" (Ратников Г. На экране — Великая Отечественная // СБК. С. 104—106).

Библиография: Паловчик М. Баллада о героизме // СК. 28.III.1972; Резник И. Всегда призванные... // СК. 28.III.1972; Як гэта робіцца // ЛіМ. 5.V.1972; Рэзнік І. Пра героя суровых баёў // Звязда. 28.VII.1972; Смаль В. "Завтра будет поздно" // ВМ. 21.II.1974; Крупеня Я. Дружба, загартаваная у баях // Звязда. 23.II.1974; Подберезский Г. Дружба, рожденная в огне // СГ. 19.III.1974; Бондарева Е. Время в характерах киногероев // Неман. 1975. № 1. С. 159.

An adventure film about the Slovak Jan Nalepka's heroic deeds during the Great Patriotic War for which he was conferred the title of a Hero of the Soviet Union. Directed by A.Karpov, a leading Belarusian film film director of the war generation and M.Tyapak, a Slovak director. Prizes at the International Film Festivals, CSSR state prize, 1973. REVIEWS: this is a film with a clearly defined single hero, M.Kniazhko expressively shows the stages of the formation of his character, the hero arouses trust and respect, one feels admiration at this example of international military cooperation, but the characters of the hero's associates are superficial, familiar motifs have been modified; it is not action that matters in the film but the demonstration of the origins of heroism in a man; too often the authors are carried away by the dynamism of entertainment and confine themselves to superficial description; the circumstances of a concrete and complex human life are dealt with in plain terms; the film is truthful and authentic, but the historical meaning of the true facts has not been revealed, the drawbacks are first and foremost connected with the script, one of the merits of the film is its visual aspect; the battle scenes are well put on; the authors did not manage to concentrate on revealing the psychology of a person in extreme circumstances, instead they focused on events.

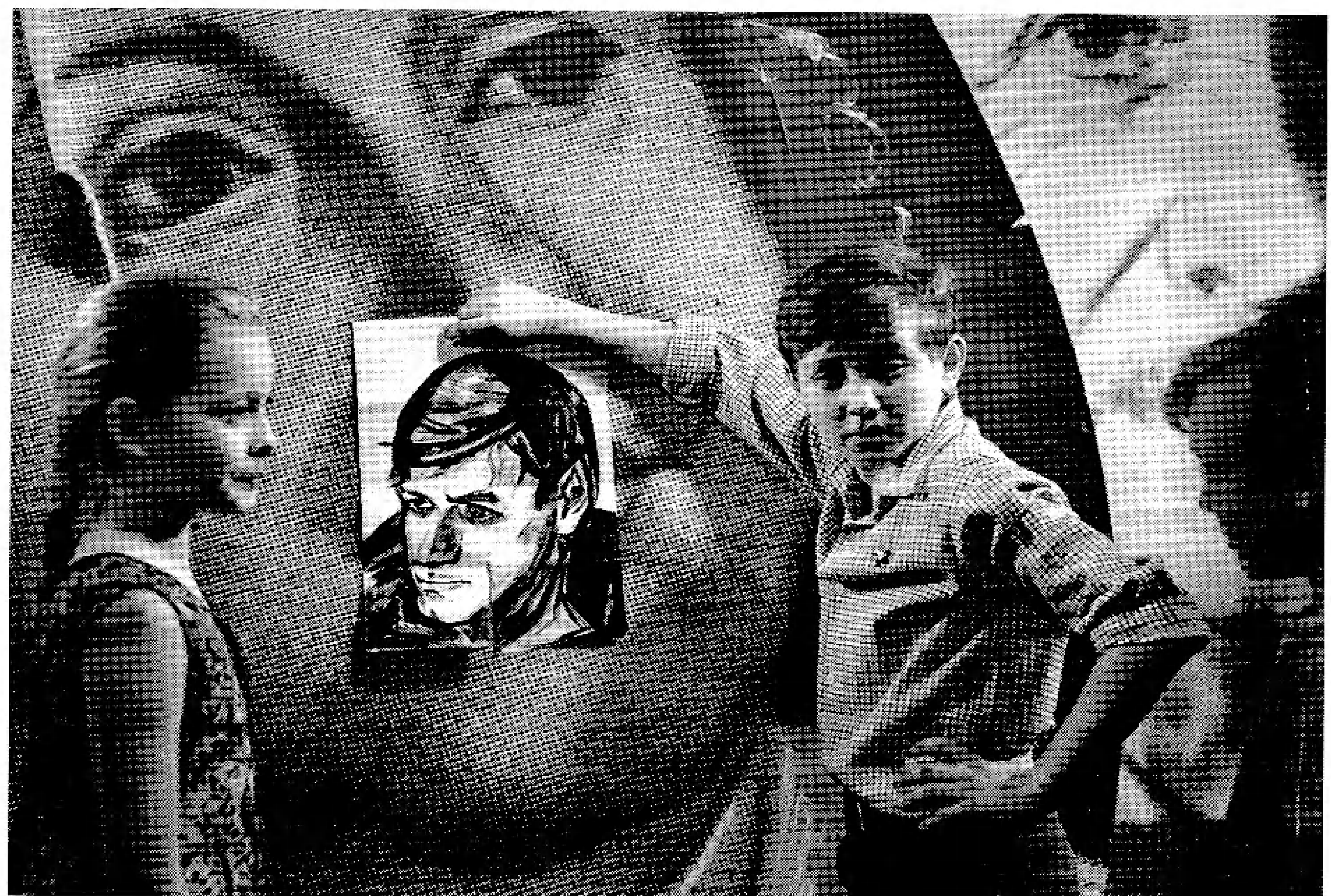
ЗИМОРОДОК (ЗІМАРОДАК) (THE KINGFISHER) — ч/б, ш/э, 8 ч., 2151 м, 78 мин., в/э 1.IX.1972 г.

Сц. Ю.Яковлев; реж. **Вячеслав Никифоров**; оп. В.Николаев; худ. В.Матросов; комп. О.Фельцман; звукооп. В.Мушперт; худ. по кост. Л.Шиколович; худ.-грим. С.Михлина; втор. реж. Л.Чижевская; монт. Т.Ширяева; ред. М.Березко; дир. А.Слюнков. В ролях: Саша Кузьмин (Марат), Миша Мустыгин (Василь), Ира Нарбекова (Зоя), А.Самойлов (Зимородок), В.Самойлов (Сергей Иванович), Г.Стриженов (Седой), А.Хвыля (доктор Стройло), А.Федорова (Михалина), М.Брылкин (Сокольчик), А.Милованов (директор школы), Ю.Ступаков (командир партизанского отряда), А.Максимова (жена командира), У.Лиелдидж (немецкий офицер); З.Адамович, А.Трусов, М.Захаревич, В.Базин, С.Хацкевич, Ю.Сохарь, В.Верхорубов, А.Обухов, А.Чекменев и школьники города Минска.

Детский приключенческий фильм.

Приз ЦК ВЛКСМ "Алая гвоздика" за лучший фильм 1972 года для детей [и юношества] на Всесоюзном смотре-конкурсе в честь 50-летия Пионерской организации (Москва, 1973).

Во время урока биологии школьники, в том числе Марат, начинают куковать, но новый учитель Сергей Иванович не сердится, а использует их шалость для более интересного изложения материала. После уроков Марат помогает незнакомому человеку, которому стало плохо, добраться до больницы, а потом приходит его навестить. Тот, бывший летчик Седой, рассказывает, что однажды во время войны перебросил из партизанского отряда к месту операции парня-подрывника по прозвищу Зимородок, который должен был взорвать мост, и теперь хотел бы узнать о его судьбе. Марат едет в места событий, находит бывшую подпольщицу Михалину, которая рассказывает, что Зимородку удалось взорвать мост, но о дальнейшей его судьбе она не знает и советует обратиться к капитану милиции Сокольчику, попавшему после взрыва в число заложников. Он видел, как Зимородок сам признался, что взорвал мост, чтобы спасти их. Его расстреляли, но мертвым его никто не



И.Нарбекова — Зоя, А.Кузьмин — Марат

видел. Марат рассказывает обо всем друзьям — Василю и Зое. Директор школы недоволен педагогическими приемами и слишком свободной манерой поведения Сергея Ивановича, но тот убежден в своей правоте. Он ведет учеников за город слушать птиц, а Марат, Василь и Зоя едут в деревню Суницы, где располагался партизанский отряд, и от вдовы командира узнают, что Зимородок был награжден посмертно, но в братской могиле он не похоронен. Между тем Сергей Иванович замечает отсутствие троих друзей. Один из учеников говорит ему, что они ищут героя войны Зимородка. Ребята считают, что он жив. От известного врача Стройло (того самого, что оперировал и спас Седого), который тоже был в партизанах, они узнают, что он оперировал Зимородка, когда того, оставшегося живым после расстрела, привез в отряд один из бывших заложников, погибший, прикрыв Зимородка своим телом от пулеметной очереди с немецкого самолета. В тяжелом состоянии Зимородок был отправлен на Большую землю. Василь рассказывает Сергею Ивановичу о докторе Стройло. На традиционный сбор ветеранов войны 3 июля Марат, Василь и Зоя приходят с Сергеем Ивановичем. Боевые друзья с радостью узнают в нем Зимородка.

"В поисках нравственного идеала, в поисках героя белорусские кинематографисты не уходят в далекое прошлое. Они ищут его среди своих современников... Образ учителя — не частная удача опытного актера... и молодого режиссера... По своей нравственной сути этот образ близок герою фильма "Через кладбище"... он перекликается с персонажами Василя Быкова, в нем черты родства с героем повести "Обелиск" — школьным учителем, добровольно пошедшим на смерть за своими ребятами" (Стишова Е. Птица "Икс" // СЭ. 1972. № 19. С. 2).

"Есть фильмы, которые трудно причислить к какому-нибудь определенному жанру кинематографа, так органично сочетаются в них комедийность и трагизм, бытовые подробности и обобщения. Так произошло и в фильме "Зимородок", в основе которого конкретная жизненная история, прочтенная авторами с взволнованной приподнятостью. Собственно говоря, в картине соединились две истории — одна происходит сейчас, другая... в годы войны. Это сочетание и рождает особую атмосферу фильма... То, что эту судьбу [Зимородка] мы воспринимаем словно преломленную в сознании сегодняшних школьников... и создает особый настрой фильма. Так поиск героя, предпринятый юными следопытами, превращается в перекличку поколений, сцепляет воедино прошлое и настоящее. И смысл этой истории не в том, что ребята нашли героя... любой, с кем встречались школьники на пути поиска, мог оказаться Зимородком — вот что хотят сказать нам авторы. И такое широкое обобщение, лежащее в основе всей картины, рождает символику построения сцен, возвышенный, романтический тон повествования. Он здесь уместен потому, что масштабны и исторически значительны события, которых касается фильм, особенно для Белоруссии" (Семенов Е. Зимородок // СКЗ. 1972. № 12. С. 4).

"У [фільме]... празмерна часта ствараюцца штучныя сітуацыі. Яны, у сваю чаргу, складаюць надуманы сюжэт... Тое, што пiянеры шукаюць героя, — гэта ўжо сюжэтны стрыжань. Але ў фільме гэтыя пошукі выглядаюць выпадковымі, не вельмі абавязковымі для юных персанажаў... Яўна не па сваім узросце, літаральна, як у дэтэктыўным фільме, хлопчык [Марат] вядзе своеасаблівае крымінальнае даследаванне: што і пры якіх абставінах здарылася з тым партызанам... Вышук набывае масавы характар. Прычым ён не мае нічога агульнага з рухам юных следапытаў... Добрую справу робіць Сяргей Іванавіч як настаўнік. Аднак у астатнім, бадай, самым галоўным — у чалавечых паводзінах — ён здзіўляе і насцярожвае, яго немагчыма зразумець. Як жа так, вучні з ног збіліся, шукаючы партызана, а ён маўчыць сабе, усміхаецца ў бараду... Загадкавы нейтралітэт? Сціпласць? Не, хутчэй за ўсё ні герой, ні аўтары фільма самі не разумеюць, што гэта за пазіцыя... Скажам, калі б Сяргей Іванавіч не ведаў пра пошукі Зімародка — гэта адна справа. А калі падзеі разгортваюцца на яго вачах... то тут ужо і маральныя матывы такіх паводзін адукаванага чалавека растлумачыць і апраўдаць нельга... Стаўка на акцёрскае імя... не заўсёды забяспечвае поспех... Нават самаму таленавітаму выканаўцу цяжка "выцягнуць" драматургічны твор, калі няма ў ім унутрана абгрунтаваных матываў паводзін і ўчынкаў... Адчуванне, што рэжысёр як след не папрацаваў з маленькімі выканаўцамі... Выглядаюць яны на экране часцей за ўсё разгубленымі, галасы іх гучаць ненатуральна, занадта артыстычна. Увогуле, не зусім пераканальна паказана многае з таго, што яны робяць на экране... Дзеці таксама — гледачы патрабавальныя. І яны паўрад ці зразумеюць маральную праблему, што застаецца незразумелай і для... дарослых... З таго, што пакідае ў сэрцы добры след, мне хацелася б адзначыць два моманты стужкі. На мой погляд, усё ж ёсць у ёй атмасфера ўзаемасувязі розных пакаленняў. Маладыя ўшаноўваюць подзвіг тых, хто змагаўся за іх шчасце ў гады цяжкага ліхалецця. Ёсць у фільме і асобныя па-кінематаграфічнаму выразныя дэталі..." (Корнева Э. А чаму маўчаў Сяргей Іванавіч? // ЛіМ. 19.I.1973).

"...Искушенные зрители угадывают в нем [школьном учителе] легендарного партизана много раньше, чем занятые поисками пионеры. Но отнесем это на счет детской (или авторской?) неопытности. Тем более что событийная канва фильма... воспринимается как нечто подсобное, не имеющее самостоятельного художественного значения... Апофеоз [картины] почему-то волнует меньше, чем, скажем, последующий неброский эпизод: учитель с детьми неторопливо уходит вглубь кадра, чуть оседая на раненую ногу. Потому что нравственный итог фильма не только в том, увенчались или не увенчались успехом поиски. Нравственная идея картины сосредоточена в самой личности Зимородка, каким его играет Владимир Самойлов. Кажется, никогда не игравший в кино романтических героев, привычный больше к суховатой прозе ролей социального плана, Самойлов вновь удивил нас неожиданным превращением, как это было несколько лет назад, когда он сыграл Савинкова в фильме "Крах". По авторскому замыслу учитель Сергей Иванович находится в общем на периферии действия. В ретроспективных кадрах (где его играет А.Самойлов) мы видим Зимородка мельком. Запоминаешь только его улыбку на крупном плане — и дерзкую и застенчивую. Странное дело, улыбка эта эмоционально значительнее, чем воссозданные на экране перипетии партизанской судьбы Зимородка... События не более чем информация. В улыбке же зарождается внутренняя мелодия образа. Владимир Самойлов чутко подхватил и развил ее, сделав темой. В повести Юрия Яковлева... есть предельно скупой конспект образа. Поэтому "состав информации", заложенной в фильме, в общем-то очень скромен. Известно, что Сергей Иванович... не считает свои заслуги сколько-нибудь выдающимися и не любит говорить о своем партизанском прошлом... он любит природу и детей и склонен прощать последним слабости, к которым обычно так непримиримы взрослые. Вот и все. Но все ли? Владимир Самойлов психологически точно схватил определенный человеческий тип. Он играет нечто большее, чем характер. Он воплощает четкую нравственную позицию, не грех сказать — философию. Поэтому образ, созданный артистом, несет программу личности, явно перерастая границы замысла... Сергей Иванович принадлежит к той породе людей с абсолютным нравственным чувством, для которых героизм органичен и совершенно лишен какой-либо аффектации. Позиция нравственного максимализма, заложенная в образе Зимородка, неожиданно дает картине полемический ракурс. "Зимородок" становится весомым аргументом в споре о личности, о современном герое, в споре, который всегда определяет художест-

венный процесс. Если бы не игра Самойлова, возможно, мы бы не сказали всего этого. Но удача актера выделяет фильм из ряда проходных произведений. И это лишний раз доказывает, как много может сделать в фильме талантливый, умный актер" (Стишова Е. Больше, чем характер // СЭ. 1973. № 4. С. 4—5).

"Белорусские фильмы о современности порой еще служат мишенью для критиков. Чаще всего довольно слабое [их] решение... объясняют оторванностью авторов от жизни... В белорусском кинематографе укоренилась традиция романтически приподнятого изображения современности. Так, может быть, романтическое кино имеет право на какие-то особые отношения с действительностью? Чтобы ответить на этот вопрос, надо трезво оценить достоинства и недостатки отдельных фильмов... Из прошлогодних картин о современности больше всего похвал пришлось на долю [этого] фильма... Неоспоримое его достоинство — романтический образ учителя... В связи с "Зимородком" критики вспоминали "Через кладбище", можно было бы добавить "Доживем до понедельника" и, наверное, другие фильмы и книги... Естественно, что пока на экране Самойлов, его обаяние и значительность помогают режиссеру как-то компенсировать недостоверность сюжетных обстоятельств. Но стоит Самойлову оказаться за кадром, как схематизм и надуманность многих ситуаций тут же бросаются в глаза... Партизанские сцены... выглядят вторично — чуть ли не как цитаты из фильмов... Л.Голуба... Чувствуется, что, несмотря на прилагаемые усилия, режиссер... не смог преодолеть все слабости сценария" (Михайлов Д. Романтика и жизнь // ЗЮ. 16.XII.1973).

"...Многие эпизоды фильма, обозначенные как воспоминания людей о Зимородке, оказываются своего рода вставными новеллами о нем, настолько самостоятельными по отношению к чьим бы то ни было воспоминаниям, что эта психологическая мотивировка становится чисто формальным приемом. В результате ослабевает связь между двумя повествовательными планами фильма. Ведь если бы Марат представлял себе, как Зимородок повисает на своем парашюте между деревьями, как он потом выбирается из лесу, увязая в болоте по самые плечи, то характер юного следопыта оказался бы психологически определеннее, стало бы понятнее, что именно заставляет мальчика с такой энергией разыскивать следы героя. Когда же эпизоды из жизни Зимородка существуют сами по себе, возникает ощущение, что авторы стремятся через голову своих героев досказать зрителям о Зимородке то, чего сами герои фильма не знают. Зачем? Чтобы зрители полюбили Зимородка больше, чем те, кто с такой страстью его разыскивает? Между тем эпизоды, достоверные именно как воспоминания очевидцев, и без этих повествовательных "излишеств" убедительно рисуют характер молодого партизана... Поиски героя как бы приобщают ребят к его жизни. Им хочется жить в сфере героического, в сфере подвига. Ведь это уже факт биографии каждого следопыта. Так патриотическая идея фильма, идея преемственности поколений становится в образах ребят психологически конкретной... В.Самойлов создает... характер своеобразный и непростой. Его Сергей Иванович не такой, как все... Авторам фильма Сергей Иванович явно нравится. Стремясь показать его высокие педагогические результаты, они не пожалели даже лака... Жаль, что по этому поводу приходится вспомнить ту старую истину, что лак — это не краска и в качестве таковой в художественном произведении не употребим. Между тем, рисуя образы ребят, авторы фильма именно на лак оказались особенно щедры... Но... почему Зимородок, награжденный орденом Ленина, обнаружился только теперь?.. Ведь о том, что осталось в прошлом, в школе просто не могли не знать... И от этого главная мысль авторов становится слишком демонстративной, сконструированной... Не веришь в то, что Сергей Иванович был всеми позабыт, веришь в то, что ребята могли о нем не знать и что их к нему привела добрая сила памяти... Образ Сергея Ивановича, Зимородка, представляется мне главной удачей фильма. Хотя этот образ создан двумя исполнителями, он психологически целен. Зимородок узнаваем в Сергее Ивановиче. Эта художественная удача и определила... идейную, воспитательную ценность кинокартины. Фильм... имеет своего прямого адресата — юных... Несмотря на его очевидные слабости и просчеты, героическое обрело подлинную человеческую конкретность" (Айхенвальд Ю. Встреча поколений // ИК. 1973. № 5. С. 42—46).

Библиография: Старых М. Да першага дубля // ЧЗ. 31.VII.1971; Поляк В. Зімародак // НГ. 18.X.1972; Алексин А. Легенда — быль // Известия. 21.III.1973; Самойлов В. У сценария в фильме главная роль // ИК. 1973. № 4. С. 9—40; Бондарева Е. Время в характерах киногероев // Неман. 1975. № 1. С. 159; Павлючик Л. Добрый экран: Заметки о белорусском кинематографе для детей и юношества // ЗЮ. 5.IV.1979; Сэпман И. Детям о прошлом // ПГЛ. С. 182; Аўдзееў І. Вячаслаў Нікіфараў: "Фільм — гэта мадэль свету" // ЧЗ. 27.III.1983; ЖЛС. С. 58—59; СБК. С. 177—178; Бондарава Е. Больш чым прафесія... [Гутарка з В.Нікіфаравым] // МБ. 1986. №1.С33.

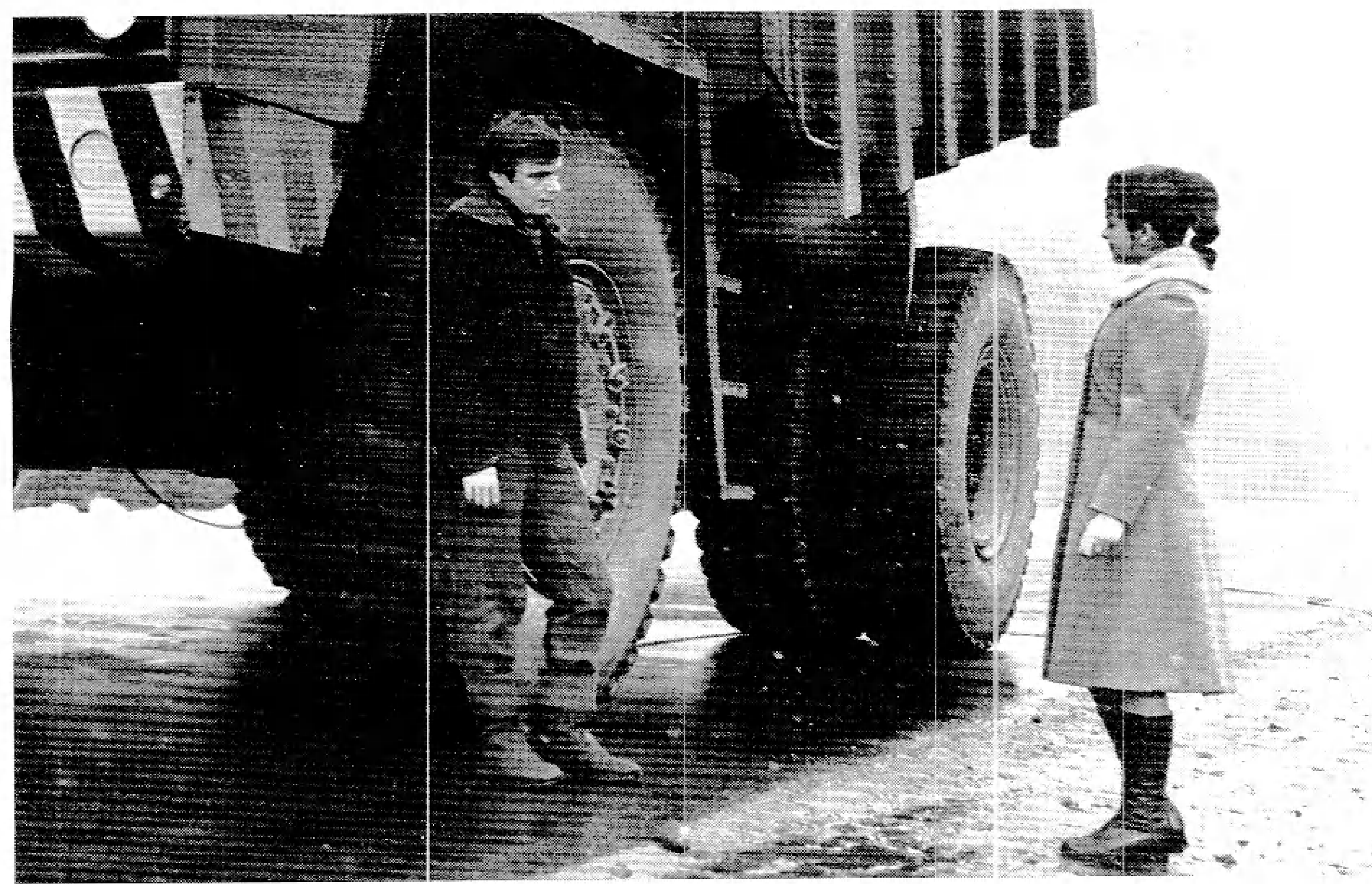
A children's adventure film about contemporary schoolchildren' search for a partisan hero nicknamed Kingfisher. Directed by the famous Belarusian film director V.Nikiforov. A prize at the All-Union Film Festival, prize of the Komsomol Central Committee. REVIEWS: the film has an organic mixture of comedy and tragedy, details of everyday life and generalizations; a special atmosphere is created by the reinterpretation of Kingfisher's fate by today's high school students, introducing an exchange of messages between the generations and producing symbolism and a lofty, romantic tone of the narration; the structure of the film is banal: the protagonist who is only a boy conducts an investigation concerning the partisan's fate as in a real detective film; the teenage actors are often unnatural; it is not clear why Serghei Ivanovich conceals the truth about himself; V.Samoilov created more than just a character — he created a moral stand, a philosophy, a person with an absolute morality for whom heroism is organic and devoid of affectation; the stand of moral radicalism gives the film an unusual polemic perspective; the film aroused memories of movies (*Across the Cemetery, Let's Live Till Monday*), V.Bykov's heroes (*The Obelisk*), but as soon as Samoilov is off the screen, the schematic nature of the film and the artificiality of a number of situations becomes obvious.

ЗОЛОТОЕ КРЫЛЬЦО (ЗАЛАТЫ ГАНАК) (A GOLDEN PORCH) — цв., ш/э, 8 ч., 1994 м, 74 мин., в/э 6.IX.1972 г.

Сц. С.Поляков; реж. **Игорь Шешов**; оп. О.Авдеев; худ. В.Кубарев; комп. Е.Крылатов; текст песни Ю.Энтина; звукооп. К.Бакк; втор. реж. Л.Фадеева; худ.-грим. Г.Храпуцкий; худ. по кост. Л.Горохова; монт. В.Хантеева; ред. А.Делендик; дир. С.Терещенко. В ролях: В.Семенов (Женя), Н.Рычагова (Таня), Б.Быстров (Валерий), В.Герасимов (Саша), Таня Майсенович (Юлька), Б.Бабкаускас (скульптор), А.Климова (мать Тани), С.Чуркин (мастер), Б.Владомирский (начальник цеха), Т.Муженко (Катя), Т.Лукина (Аня), В.Рыжий (Игорь), В.Михайлов (Петя), Т.Герман (Света); В.Баклейчев, А.Белов, Ф.Воронецкий, Н.Жуковская, А.Зимина, И.Комаров, А.Кашперов, Н.Кофанова, А.Кирюшин, А.Мазловский, Н.Обухов, Ю.Полосина, М.Петров, Г.Ручимский, В.Турмович, Л.Улащенко.

Киноповесть.

В день традиционного сбора класса, недавно закончившего школу, придя раньше на место — причал на озере, — Таня знакомится с молодым ученым Валерием, говорит ему, что это "золотое крыльцо", напомнив детскую считалку, заканчивающуюся словами: "Кто ты будешь такой?" Валерий приглашает ее поехать с ним — на удачу — на ученый совет, где он будет защищать итоги своей работы за два года. Результат оказывается неутешительным. Они возвращаются к "золотому крыльцу". Там уже собрались несколько одноклассников, в том числе Женя (они с Таней дружили в школе), который стал водителем-испытателем на автозаводе и учится заочно. Ребята расспрашивают Женю о Тане. Он отвечает, что она поехала поступать в театральный институт и, поскольку не пришла, значит, поступила. Таня просит Валерия позвать Женю. Они вдвоем гуляют по городу: Таня не хочет видеть одноклассников, потому что во второй раз провалилась в институт. Придя в гости к скульптору, другу своего отца по фронту, Женя говорит с ним о том, что нужно, чтобы стать артистом или художником, о таланте. Друг Жени Саша показывает начальнику цеха изобретение Жени. Тот одобряет его. Между тем Женя просит мастера взять Таню крановщицей без прохождения курсов. Тот в конце концов соглашается и отправляет Таню учиться к передовой крановщице Кате. Она расспрашивает, какие у них с Женей отношения, говорит, что водителей-испытателей на заводе очень ценят. Женя с Таней, гуляя в парке, говорят о своей будущей свадьбе. Однажды, когда Катя ненадолго отлучается с рабочего места, Таня сама пытается перенести кабину БелАЗа, та падает и разбивается. Катя собирается оплатить потери, но Таня хочет сделать это сама. Мастер возражает, что она еще ничего не заработала. Таня убегает. Когда из командировки возвращается Женя, Катя и другие рабочие говорят, что Таня сама ушла с работы, что она хорошая девушка — пусть возвращается. Женя рассказывает об этом Тане, но та сердится: она другая и нужно ей другое. Ей кажется, что Женя сомневается в ее талантливости, способности что-то сказать людям со сцены. Таня оскорблена: значит, она пустая? Назвав его правильным, но скучным, Таня уходит. Она вновь случайно встречается с Валерием и приглашает к себе на день рождения, где собираются одноклассники. Женю раздражает присутствие Валерия. Таня же хвалит его. Женя уходит. Таня разыскивает его, говорит, что он ей нужен. Женя отвечает, что уезжает на испытания, а она должна сама понять и решить, что ей нужно. Возвратившись, Женя попадает на свадьбу Тани и Валерия. Он приходит к скульптору, который говорит, что понимает, как Жене тяжело, но он должен подняться выше обид: осудить человека легко, а понять значительно сложнее. Зимой на лесной дороге встречаются БелАЗ Жени с которым едет сестра Саши школьница Юлька и машина Валерия. Таня заговаривает с Женей, но тот уезжает.



В.Семенов — Женя, Н.Рычагова — Таня

"Появилось довольно много лент, которые охотно заимствуют у мелодрамы какие-то приемы, сюжетные узлы, но не заимствуют главного — любви и интереса к своим героям... Ситуация [в этой картине]... явно мелодраматическая, но авторы все время стараются этот мелодраматизм скрыть, завуалировать претенциозным многословием ("Чтобы стать художником, нужно вместить в себя все, что рядом с тобой и что далеко от тебя, весь мир..."), ретроспекциями, многочисленными проходами героев, проездами самосвалов и легковушек, паровозов и даже гоночных машин. Поскольку камере явно скучно со своими героями, и она то и дело отпрашивается куда-нибудь погулять, нам тоже становится безразлично, выйдет ли Таня замуж за Валерия, выйдет ли она за Женю, выйдет ли она вообще за кого-нибудь... Мелодраматизма ситуации авторам все равно скрыть не удалось, но и свойства настоящей мелодрамы картина утратила. Потому что настоящая мелодрама всегда держит нас в сильнейшем беспокойстве за судьбу героя. В фильме же... главные авторские усилия тратятся на то, чтоб банальность не выглядела банальностью. Такие картины, "флиртующие" с мелодрамой и в то же самое время старательно скрывающие этот флирт претенциозностью диалогов, спекуляцией на теме, "современностью" киноязыка, появляются на экране довольно часто. И это жаль. Потому что жанр этот, неизменно любимый зрителем и всегда пробуждающий в нем добрые чувства, достоин лучшего к себе отношения" (Хлоплянкина Т. Шура, Шурка и Татьяна // СЭ. 1972. № 20. С. 8).

"Так называемые "молодежные" фильмы... не так уж часто оправдывают [самый живой и непосредственный интерес зрителей]... В моем пересказе [этого] фильма... начинает звучать ироническая интонация, так как сам фильм, все ощутимее проникаясь упрощенчеством, благодушием,наталкивает... на иронию... [Он] все время как бы балансирует между искренностью и наигрышем, задушевностью и благодушием, поэзией и банальными "розово-голубыми" колерами. Наконец, между раздумьем и бездумьем... Любила Таня одного, а вышла замуж за другого... Но из этой истории слишком мало извлечено такого, что стимулировало бы нравственную активность зрителей... Знакомый скульптор в утешение Женьке рассказал историю о том, как ученые нашли зерно, которое пролежало в амфоре три тысячи лет, его посадили в землю, и оно проросло. Это, очевидно, притча. Но из движения картины она не вытекает. Нравственных ценностей, которые могли бы быть высажены в землю и прорасти в ней, в картине что-то не обнаруживается. В финале... жизненные пути героев разошлись... Мораль в том, что люди не всегда оказываются теми, за кого они себя выдают. Таня, к примеру, представлялась девушкой ищущей, беспокойной, человеком творческим, а Женя скромным и вполне обыкновенным... Потом выясняется, что все наоборот: мечтательная девушка оказывается очень недалекой, а юноша без претензий — человеком незаурядным, по-настоящему творческим. Как сюжетная схема это совсем неплохо. Беда в том, что герои у авторов вышли недостаточно интересными, не получились живыми... Не помогает и то обстоятельство, что роль Женьки Лабуна исполняет обаятельный, правдивый молодой актер В.Семенов. Видно, как теряется его индивидуальность в условной среде картины... Поскольку персонажи не очень заметны сами по себе, то им приходится вставать на цыпочки, а также на ходули. В этом отношении кадры с детьми на ходулях очень симптоматичны. Котурны могут быть разными: то ли острая сюжетная ситуация, то ли высокое служебное положение или экстравагантная черта характера (например, экзальтированность Тани или простодушие Жени), наконец, резкая кинематографическая выразительность. Здесь к услугам авторов готовый набор изобразительных средств кинематографа: белеющий парус на реке, березы в лесу, широкие автострады, ведущие за горизонт, ракурсы с верхних и нижних точек, звучащие за

кадром лирические песни. Фильм вроде бы нарядный и даже местами позолоченный сказочными мотивами (золотое крыльцо жизни, золотая рыбка, царь-царевич, витязь, дочь Луны). Но при том фильм оставляет впечатление блеклое и неглубокое. Художественный принцип оценки характеров, если его можно так назвать, здесь прост и однозначен. Катю сажают на кран, а Женьку в высокую кабину БелАЗа. Поэтому же значение обоих современников удостоверяют портретом на Доске Почета и скульптурным изображением..." (Ульянова О. Просторы и мели молодежной темы // ИК. 1973. № 9. С. 57—62).

Библиография: Малинина Л. "На золотом крыльце сидели..." // ЗЮ. 22.III.1972; Красинский А. Киногод 1972-й: Заметки со смотра-конкурса киностудии "Беларусьфильм" // ВМ. 4.V.1973; Михайлов Д. "Золотое крыльцо" // ВМ. 24.V.1974; Смаль В. Са словам не жартуюць // ЛiМ. 6.VII.1973; Хлоплянкина Т. Две Шурки и Татьяна... // Экран 73—74. М., 1975. С. 94—96.

A film narrative about the choice of a path in life by high school graduates who have only recently finished school. REVIEWS: the film has an obvious melodramatic situation, but real melodrama keeps one anxious about the character's fate, and here the authors play with melodrama simultaneously trying to cover up the film's melodramatic nature with pretentious dialogues, speculation on the theme of youth, "up-to-date" language and leaving the spectator indifferent to the fate of the heroes; the film on the theme of youth, which is fraught with acute moral collisions, looks devoid of conflict and thoughtfulness; trying to solve various professional problems the director forgot what he wanted to tell his spectators.

ИДУЩИЕ ЗА ГОРИЗОНТ (ТЫЯ, ШТО IДУЦЬ ЗА ГАРЫЗОНТ) (THOSE GOING BEYOND THE HORIZON)

— цв., обычн., 14 ч. (2 сер.), 3794 м (1-я сер. — 1835 м, 2-я сер. — 1959 м), 139 (67+72) мин., в/э 22 и 24.I.1973 г.

Др. назв. "Белой ночи яростный свет".

По заказу Государственного комитета Совета Министров СССР по телевидению и радиовещанию.

Сц. О.Куваев; реж. **Николай Калинин**; оп. Д.Зайцев; худ. Ю.Альбицкий; комп. С.Пожлаков; звукооп. С.Шухман; втор. реж. В.Светлов; втор. оп. Л.Сушкевич; худ. по кост. Л.Щурок; худ.-грим. Н.Немов; монт. Л.Ренич; ред. Р.Гущина; дир. А.Круковский. В ролях: И.Гаврилюк (Ивакин), Н.Крюков (тренер), И.Азер (Лена), Ю.Гончаров (Прозрачный), А.Пыжняк (Помьяс); В.Никулин (Шаваносов), Э.Виторган (неизвестный), Н.Кузьмин (Сапсегай); Б.Владомирский, В.Козел, И.Комаров, Н.Смирнов, С.Хитрик; Е.Чемодуров, Н.Чемодурова, С.Полежаев, В.Кеим-Пелле, П.Кормунин, Ю.Галкин, Э.Горячий, Марина Бойцова, Алеша Бытыгин.

Телефильм.

Студент геофака Саша Ивакин мечтает найти в Заполярье редчайшую птицу кегали — розовую чайку. Участвуя в соревнованиях по горнолыжному спорту, Ивакин получает серьезные травмы. В больнице его тренеру Никодимычу сообщают, что ребра и ноги заживут, но есть еще и сотрясение мозга. Саша просит однокурсницу Лену принести ему в больницу дневник русского путешественника Шаваносова (в бреду Саша вспоминал его слова о том, что живая красота способна изменить душу, намерения человека, что, если он найдет птицу, — люди поверят, что есть добро), который когда-то и вдохновил его на поиски розовой чайки. Никодимыч уговаривает главного тренера восстановить Ивакина в списках участвующих в соревнованиях в Хибинах (он будущий чемпион) и лечит его своим бальзамом. Саша уже начинает тренироваться, но у него сильно падает зрение. Врач объясняет, что у него кровоизлияние, что зрение будет ухудшаться и может совсем пропасть, но вернуться через год-два, поэтому трепанацию черепа сейчас ему делать не будут и требуется мужество на два года. Ивакин просит Никодимыча не писать его матери и не говорить Лене о случившемся и уезжает в Мурманск: оттуда отправился в экспедицию Шаваносов. Лена прибегает к Никодимычу в поисках Саши, и тот объясняет, что Саше надо преодолеть слабость и спасать его надо умно. В Мурманске Ивакин знакомится с Васей Прозрачным. Они работают грузчиками в порту, чтобы заработать деньги. От местного историка Саша узнает, что в дневнике Шаваносова были вырваны страницы, описывающие маршрут после Якутска, что он, очевидно, нашел что-то кроме розовой чайки и умер не своей смертью. Вася узнает, что отправляется экспедиция в Антарктиду — это его мечта, но он не умеет разговаривать с начальством, просить за себя. Ивакин идет к начальнику экспедиции. Изумленный тем, что Саша просит не за себя, тот соглашается. Провожая Васю, Ивакин дает ему адрес Никодимыча, а сам улетает в Сибирь. Во сне в воображаемом разговоре с Леной он объясняет, что должен найти розовую чайку и свое место в жизни. В Сибири старый эвенк советует ему найти Сапсегая — самого старого человека в тундре. Он из окрестностей Сексурдаха, который был упомянут в дневнике Шаваносова.

Ивакин едет по трассе на грузовике. Шофер удивляется, почему он не полетел самолетом — так быстрее. Саша объясняет, что летел, пока были деньги. Ивакин выясняет, как добраться до Сексурдаха, в геологическом управлении. Его начальник советует плыть по реке дощаником и даже выплачивает деньги за сопровождение груза для геологов. В поселке, куда он приплывает, советуют дальше лететь вертолетом и собирают деньги на билет. Местный врач, мать мальчика Кольки, говорит, что хорошо, когда человек живет по мечте. Саша удивляется, что словно в сказку попал: все помогают, а где же подонки, бюрократы? Мать Кольки отвечает, что приятно помочь бескорыстному человеку. Вертолетчик Ципер везет Сашу в стойбище Сапсегая. Тот говорит, что ждал, когда придет человек, которому он должен будет все рассказать... Шаваносов падает в яму. Ему помогает выбраться Неизвестный, который убежден, что Шаваносов идет за золотом. Тот объясняет, что ищет розовую чайку. Неизвестный не верит ему, но идет вместе с ним. Он называет себя авантюристом, который в юности искал россыпи знаний, а теперь ищет настоящие — золотые. Случайно они находят алмаз. Шаваносов заболевает... Сапсегай берет Ивакина помощником пастуха (вместе с молодым эвенком Помьясом), и они кочуют к месту давних событий с оленьим стадом. Лена пытается выяснить у Никодимыча, где Саша (она заработала денег, чтобы ехать к нему), но тот говорит, что не знает. Ивакин видит все хуже. Это замечает девочка-эвенкийка Анютка. Сапсегай говорит, что надо уходить из этих мест: будет гроза и пойдет большая вода... Шаваносов видит летящих розовых чаек. Неизвестный понимает, что они действительно были целью Шаваносова. В бешенстве он стреляет по чайкам и убивает Шаваносова. Придя в стойбище эвенков, он ищет дневник, который тот здесь оставил. Маленький Сапсегай говорит, что дневник его отец увез в Сексурдах и что он видел, как Неизвестный убил своего спутника. Тот пытается убить мальчика, но Сапсегай стреляет первым... Ивакин находится в поселковой больнице: у

него совсем ухудшилось зрение. Он решает стать учителем географии в местной школе. Вася Прозрачный возвращается из экспедиции и приезжает к Никодимычу. Тот рассказывает об Ивакине, о том, что Саша считает, что Лене лучше забыть про него. Между тем Никодимыч нашел нужных врачей. Вася, у которого теперь много денег, решает лететь к Ивакину, взяв с собой Лену. Один из учеников сообщает Ивакину, что к нему прилетели "красивые дядя и тетя". Саша догадывается, кто это, и, чтобы не встретиться с ними, уезжает до осени в тундру к Сапсегаю. Они, наконец, добираются до того места, где погиб Шаваносов, находят второй его дневник. Летят розовые чайки, и Саша видит их.

"Недостаточность", невнятность авторского голоса представляются мне существенным изъяном [многих белорусских] картин... И в [этом] фильме... поэтического, во многом условного стиля, в характере героя легко обнаруживается схема. Романтический герой — фигура исключительная. Это человек особого духовного строя, убежденный максималист, способный отдать все во имя высокой цели. Но Саша Ивакин только и делает, что берет. В поисках розовой чайки он встречает многих людей, и каждый из них с радостью что-нибудь дает Саше, проникаясь сочувствием к его цели — доказать, что мифическая птица все-таки существует... Проповедь добра и красоты постепенно превращается в сказку о всеобщем прекраснодушии — настолько абстрактна авторская программа. Герой превращается в резонерствующего потребителя" (Стишова Е. Птица "Икс" // СЭ. 1972. № 19. С. 1).

"Фільм не вельмі хвалюе, бо ён пазбаўлены таго эмацыянальнага напалу, без якога не можа быць поўнай удачы. Калі я чытала літаратурны сцэнарый А.Куваева, то адчуваліся нейкі настрой, своеасаблівая атмасфера, рамантычная ўзнёсласць героя. Былі, праўда, у драматургіі супярэчлівыя, неправанаўчыя моманты. У фільме ўзнёсласць саступіла месца мэтанакіраванай рэжысёрскай упартасці, а трывога за героя па сутнасці знікла, бо мы ведаем са слоў урача, што праз два гады да Івакіна вернецца зрок. У сцэнарыі ён не мог убачыць птушку (сваю мару), а ў фільме яна паўстае перад ім ва ўсёй яе прыгажосці. Штучная перавага экраннага вобраза перад літаратурным. Бо глядач перастае хвалявацца за лёс чалавека, здагадваючыся, што "птушка" — сімвал яго абавязковай перамогі..." (Бондарава Е. Мастак на публіцыстычнай трыбуне // ЛіМ. 9.II.1973).

"Исключителен ли Ивакин? Пожалуй, нет. Исключительны обстоятельства, в которые он попадает. А встречает он на своем пути людей действительно исключительных. Вот здесь начинается в фильме новая тема — Север и его люди. Один из них — Вася Прозрачный... Есть и вторая сюжетная линия в картине — она словно подчеркивает, высвечивает случай Ивакина — история трагической судьбы русского путешественника Шаваносова... Есть у него антипод — Незнакомец... В фильме эти персонажи и их линия — самые сильные по драматургии, запоминающиеся. Образ же Ивакина выглядит бледным рядом с [ними]... (достоверно и талантливо исполнение роли Шаваносова... В.Никулиным). Работа оператора... отличается безыскусной простотой, четкостью рисунка, поэтической приподнятостью. Его камера охватывает просторы тундры, панораму северного порта, показывает масштабы и ритм сегодняшнего Севера. И у нас, зрителей, рождается чувство гордости за нашу страну. Гармонично вплетается в канву фильма музыка... романтически суровая баллада зовет в далекие неизведанные края, в дорогу странствий, туда, где "велик океан и земля велика". Фильм стремится охватить и исследовать несколько тем. Отсюда сложность драматургического построения. Но в то же время желание авторов фильма рассказать "обо всем" сразу привело к ощутимым потерям... И.Гаврилюку явно не хватило психологических красок для завершенности характера Саши. А ведь образ Ивакина должен раздвинуть узкие рамки портрета, быть не поверхностным рассказом, но глубоким актерским осмыслением и исследованием... Но образ не раскрылся, получился "холодным"... Затянутость и монотонность отдельных сцен (в частности, эпизодов, связанных с больницей) привели к спаду напряжения, заложенного в фабуле фильма. Не до конца продуман и решен авторами финал. Утвердить себя как личность — основной мотив "Идущих за горизонт". Фильм воспринят молодыми телезрителями и верно понят (об этом свидетельствует масса откликов, пришедших в адрес киностудии). Но утвердить себя невозможно без собственной силы духа, вне людей, вне атмосферы, в которой человек находится. Об этом фильм" (Корнева Э. За розовой чайкой // ЗЮ. 11.IV.1973).

Библиография: Фильм снимался на Мурмане // Полярная правда [г.Мурманск]. 9.I.1972; Опарин В. Жизнь начинается сначала // ЗЮ. 7.IV.1972; Иванова В. Человек в пути // Правда. 28.IV.1973; Бондарева Е. Уроки голубого экрана // СБ. 14.IX.1973; Бондарева Е. Время в характерах киногероев // Неман. 1975. №1. С.162; Нячай В. Мастацтва тэлеэкрана // Звязда. 25.V.1976; Соловьев В. Идущий за горизонт... // ВМ. 17.IV.1979.

A romantic TV film about a student of geography who goes to the Arctic in search of a pink seagull. He is going blind because of the injury which he got during sport competitions. REVIEWS: the director tried to create a romantic ballad, this is a film made in a poetic conditional style; the romantic hero is usually a person who wants to achieve the maximum and who is ready to give away everything for a great cause, but in this film the hero only takes from others. The sermon of goodness turns into a fairy-tale about universal starry-eyed idealism and the protagonist — into a philosophizing consumer. The theme "The North and its people" arises in the film; from the point of view of dramatic composition the strongest story is the tragic story of the Russian traveler Shavanosov. The work of the director of photography is noted for ingenuous simplicity and poetic elation. The film was accepted by young viewers which is proved by a huge number of comments that came to the film studio; I.Gavrilyuk, an interesting actor, has nothing to play — just a romantic symbol: his character has no development, and the screenplay writer is more to blame for this than the actor. This project required a subtle combination of everyday reality and romanticism, dramatic tension and lyricism, but the authors turn to straightforwardness in solving situations and candy-box beauty.

ПЕРЕД ПЕРВЫМ СНЕГОМ (ПЕРАД ПЕРШЫМ СНЕГАМ) (BEFORE THE FIRST SNOW)

— ч/б, обычн., 2 ч., 527 м, 19 мин., в/э XI.1972 г.

Др. назв. "От зари до зари".

Сц. С.Поляков; реж.-дипл. ВГИК **Борис Шадурский**; оп.-дипл. ВГИК А.Клейменов; худ. Ю.Булычев; оп. Л.Сушкевич; звукооп. П.Дроздов; комп. И.Лученок; текст песен Л.Ошанина; ред. Р.Романовская; дир. Л.Кароза; худ. рук. С.Герасимов. В ролях: С.Крылов (Андрей Егорыч), Г.Макарова (его жена), Ю.Николаев (Слава), Н.Васильева (Валя), В.Кавалерова (Вера), А.Кавалеров ("Транзистор"), В.Гусаков (Володя), В.Кошель (Ваня); З.Стомма, Г.Гарбук, Т.Алексеева, В.Кудревич, Люда и Света Пугачевы, А.Кашперов, Е.Рынкович.

Киноновелла.

Экранизация по мотивам рассказа В.Астафьева "Ясным ли днем" (1967).

Ветераны войны Андрей Егорыч и Макар Иванович едут в город на комиссию ВТЭК. От врача Андрей Егорыч узнает, что весной умер его бывший командир капитан Лавринович. Возвратившись на вокзал, Андрей Егорыч видит в зале ожидания призывников. Один из пассажиров возмущается молодежью: лохматые головы, штаны кто во что горазд — что они ценят? Андрей Егорыч возражает, что они наши дети и наши защитники нынче, а корить проще простого. В купе он оказывается с новобранцами Володей, Славой, Ваней и "Транзистором". Девушка Славы Вера очень переживает. Андрей Егорыч уговаривает ее проститься по-доброму, а то потом сама жалеть будет. Поезд трогается. На вопрос Володи, как встретила его жена с войны, Андей Егорыч отвечает, что честь честью, и Вера так же Славу встретит. Они вместе выпивают. Андрей Егорыч поет белорусскую народную песню, которую любил его капитан. Ребята передают привет его жене, а он желает им мирной службы. Дома жена замечает, что разбередили ему душу. Он переживает, что ни разу толком не сказал ей о любви. Они вдвоем поют ту же песню.

A film novella based on the motifs of V.Astafiev's story about a Great Patriotic war veteran's meeting with young recruits.

ПОСЛЕ ЯРМАРКИ (ПАСЛЯ КІРМАШУ) (AFTER THE FAIR) — цв., обычн., 7 ч., 1802 м, 64 мин., в/э 12.VI.1973 г.

Сц. А.Макаёнок; реж. **Юрий Цветков**; оп. М.Брауде; худ. С.Бржестовский; комп. Е.Глебов; звукооп. Г.Басько; втор. реж. Р.Шаталова; худ. по кост. Н.Жижель; худ.-грим. Т.Кривошанова; монт. А.Можейко; песни на стихи П.Макаля; ред. Р.Гущина; дир. И.Анохин. В ролях: Л.Сенчина (Павлинка), И.Гаврилюк (Яким Сорока), Б.Новиков (Степан Криницкий), Г.Макарова (Альжбета), М.Пуговкин (Пранцысь Пустаревич), Л.Малиновская (Агата), А.Милованов (Адольф Быковский), С.Хацкевич (поп), С.Чекан (становой пристав), Р.Шмырев (урядник); Я.Беклемишев, А.Белов, С.Бржестовский, М.Громова, М.Зинкевич, А.Зимина, А.Кашперов, Н.Кириченко, Е.Ковалева, В.Кудревич, К.Кулаков, Э.Овчинникова, В.Пенкин, М.Петров, Н.Смирнов, И.Смушкевич, В.Турмович, В.Шрамченко.

Музыкальная комедия.

Телеэкранизация по мотивам пьесы белорусского писателя Янки Купалы "Павлинка" (1912).

Ярмарка. Здесь Степан Криницкий с женой Альжбетой и их соседи Пустаревичи. Пранцысю Пустаревичу его жена Агата не дает денег на выпивку. Ему удается их у нее стащить. В корчме Яким и студент приклеивают становому приставу пониже спины портрет царя (это видит Пустаревич). Заметив, становой приходит в ярость: "Кто повесил царя?" Яким и студент стращают, что за такие слова его сгноят на каторге. Яким, узнав от Агаты, что его любимая — Павлинка, дочь Криницкого, одна дома, идет к ней. На ярмарке шляхтич Адольф Быковский говорит Криницкому, что хочет купить коня. Криницкий решает, что он разбогател, да к тому же пан, и в корчме за выпивкой предлагает ему жениться на Павлинке. Яким дарит Павлинке свою фотографию. Возвращаются ее родители, и он должен уйти, потому что Криницкий не любит его. Отец говорит Павлинке, что пил с зятем — Быковским. Павлинка заявляет, что выйдет замуж только за Якима. Степан сердится. По дороге с ярмарки к Криницким заезжают Пустаревичи. Степан находит фотографию Якима и рвет ее. Вместе с Пустаревичем они решают донести на Якима становому. Вечером у Криницких собираются гости. В деревне празднуют день Ивана Купалы. Павлинка убегает из дома и, найдя Якима, рассказывает о своей беде. Яким уговаривает ее бежать этой ночью и тайно обвенчаться. Степан находит дочку и уводит домой. Якима арестовывают. Быковский ухаживает за Павлинкой, хвастается своим "богатством". Павлинка насмехается над ним. Когда гости расходятся, Павлинка собирает узелок с вещами и выбрасывает его за окно.



А.Милованов — Адольф Быковский

В это время запрягают лошадей Быковский и Пустаревичи. В возникшей из-за неловкости пана Адольфа суматохе Пранцысь решает, что тот пытался украсть коня, а Криницкий — что хотел как вор, через окно украсть дочь. Степан с Пустаревичем отводят его к уряднику. Студенты — товарищи Якима, взяв у Павлинки горелки и напоив урядника, освобождают Якима. Вместо него урядник сажает Быковского. Продолжается праздник Купалья. Яким и Павлинка венчаются.

"Перестраивание на ходу никогда не приносит ожидаемых плодов... Драматург А.Макаенок [сохранил]... образный строй и жанровые особенности первоисточника... Постановщик увидел в купаловской пьесе и сценарии основу для зрелища, в котором главное — не характеры, а ситуации, позволяющие вызвать смех... Актеры... озабочены...тем [же]... Народность пьесы при такой трактовке... снижается, отходит на второй план. Недостаточное внимание к тому, что составляет главное обаяние "Павлинки"... В титрах поставлены слова "По мотивам..."... Но ведь в "мотивы" входят и социальное звучание пьесы, и самобытность образов" (Бондарева Е. Уроки голубого экрана // СБ. 14.IX.1973).

"Мільёны гледачоў ведаюць "Паўлінку" ў класічным і непераўзыйдзеным выкананні купалаўцаў. Зусім натуральнае параўнанне спектакля і фільма было не ў карысць апошняга, хаця ў кінакамедыі ёсць і свае творчыя ўдачы. Адна з іх — вобраз пана Быкоўскага... І не выпадкова, што пасля прэм'еры фільма А.Мілаванаву прапанавалі сыграць гэту ролю ў спектаклі тэатра імя Я.Купалы" (Нікіфаровіч В. У жанры музычнага фільма // ГР. 1975. №13. С. 7).

"Драматург... выкарыстаў літаратурны тэкст... далікатна. Толькі ў адным месцы заўважаеш значную змену ў параўнанні з першакрыніцай — гэта эпізод вянчання Якіма і Паўлінкі... Янка Купала пісаў камедыю ва ўмовах жорсткай царскай цэнзуры. Таму некаторыя матывы ім нібы прыхаваны ў "падтэксце". Экран мог больш ярка выявіць іх, паказаць герояў на багатым гістарычным фоне тагачаснага жыцця. Спроба зрабіць гэта адчуваецца... Эпізоды на кірмашы і сцэны Купалля паказваюць побыт і звычаі простых людзей. Маляў-

нічыя краявіды істотна дапаўняюць наша ўражанне аб месцы падзей і характарызуюць атмасферу часу. Уведзены і некаторыя персанажы, якіх няма ў п'есе. Праўда, такія натуральныя для экрана дадаткі да тэксту выглядаюць даволі сціплымі, ім нестае мастацкай смеласці... Цікавым... атрымаўся вобраз станавога прыстава... Аднак... Калі ў сцэне на плошчы станавы прыстаў амаль сімвалізуе "ўладу", то пасля, асабліва на гулянні, гэты персанаж ператвараецца ў звычайнага палахлівага чыноўніка. Ад сімволікі не застаецца і следу. Вобраз трацiць у многім сэнсавую нагрузку. Хочацца асобна сказаць пра Галіну Макараву, якая... выконвае ролю... выдатна, а гэта лішні раз сведчыць, што студыі "Беларусьфільм" трэба часцей запрашаць... мясцовых акцёраў... на... галоўныя ролі... Творчы поспех Г.Макаравай не выпадковы: яна ж не адзін год выконвае ролю Альжбеты на сцэне Акадэмічнага тэатра імя Я.Купалы. Але тут, у тэлефільме, не паўтарае раней знойдзенае, а ўзбагачае вобраз, і робіць гэта як кінаактрыса. Шмат у чым дапаўняе Альжбету Агата... Гэтая кабета ў... фільме больш паказана ў камедыйных сітуацыях, чым астатнія героі. Чаго варта, напрыклад, сцэна на кірмашы, калі яна хавае ў дзежку грошы!.. А яе "тудэма-сюдэма", як і ў спектаклі, з першых кадраў настройвае на весялосць. Маляўнічая фігура! У вобразах Альжбеты і Агаты шырока раскрыты лёс і псіхалогія беларускай жанчыны ў дарэвалюцыйны час. Менш пераканаўчымі атрымаліся вобразы Сцяпана Крыніцкага... Пранцыся Пустарэвіча... У іх карысць можна прывесці толькі адзін "важкі" аргумент: у сцэнарыі Крыніцкі і Пустарэвіч вельмі аднапланавыя. Пры жаданні "прамачыць горла" яны трапляюць з аднае камедыйнае сітуацыі ў другую. Мы разумеем, што сам жанр фільма патрабаваў максімуму вясёлых нечаканасцей. І ўсё ж хацелася б у іх выканаўчым майстэрстве бачыць нешта большае, хацелася б улавіць нейкія тыповыя рысы нацыянальнага характару. Падкрэслена шаржыраваным атрымаўся самаўпэўнены шляхцюк Быкоўскі. Гэта не віна артыста. Такім яго іграюць шмат гадоў на сцэне тэатраў. Такім паўстае ён у выкананні... А.Мілаванава... Калі на драматычнай сцэне гэты персанаж, "упісаны" у стыль спектакля, пастаўленага трыццаць гадоў назад Л.Літвінавым, выглядае пераканаўчым, то экран у адпаведнасці са сваёй спецыфікай "выкрывае" намер акцёра — быць смешным у фанабэрлівасці, амаль да карыкатуры. Механічна пераносіць прынцыпы стварэння такога характару ў тэатры ў твор экранны, мабыць, нельга было. Варта адзначыць і тое, што аўтары фільма надаюць вялікае значэнне этнаграфіі, побыту, звычаям і ўзаемаадносінам паміж рознымі групамі дарэвалюцыйнай Беларусі. У адным толькі яны адышлі ад праўды жыцця. Тут я маю на ўвазе эпізод, калі Крыніцкія частуюць гасцей гарбатай... Здзіўляешся, адкуль узяўся самавар, чаму стваральнікі... стужкі "прымушаюць" піць гарбату тых, хто ніколі ў жыцці не займаўся гэтым... Такіх недарэчнасцей аўтары маглі б пазбегнуць, калі б яны глыбей зазірнулі ў гісторыю, лепш вывучылі этнаграфію беларускага народа... Яўген Глебаў і на гэты раз чэрпае матэрыял у фальклорных крыніцах. Відаць, тое, што ён і ў іншых музычных жанрах (сімфонія, балет) набываў вопыт такога выкарыстання ўзораў народнай творчасці, спрыяла яго поспеху і ў фільме... Праўда, мне падалося, што музыка тут часцей выконвае ролю акампанементу, а гэта надае ёй ілюстрацыйны характар" (Прашковіч М. Добры дзень, Паўлінка // ЛіМ. 6.VII.1973).

"... Солнечная, неувядающая купаловская "Павлинка", жемчужина белорусской драматургии, была перенесена на телеэкран удивительно серо и бескрыло ..В главных ролях выступили не мастера белорусского театра, так талантливо воплотившие образы на национальной сцене, а актеры случайные, игравшие каждый в своем ключе. Это была досадная неудача, неизменно вызывавшая в памяти сравнение с таким простым по использованию экранных средств, но таким искрометным, живым по актерской игре фильмом-спектаклем 50-х годов "Павлинка", где запечатлена игра крупнейших мастеров белорусской сцены — Г.Глебова, Б.Платонава, В.Полло, Л.Ржецкой и др." (Нечай О. Телевизионное кино Белоруссии // СБК. С. 211—212).

Библиография: Бондарева Е. Киногод 1973-й: Заметки со смотра-конкурса киностудии "Беларусьфильм" // ВМ. 21.VI.1974; Нячай В. Купала, Колас, кіно // Полымя. 1983. № 5. С. 170—171.

A TV musical comedy based on the motifs of the play *Pavlinka* by the Belarusian literary classic Yanka Kupala. The screenplay was written by the famous Belarusian playwright A.Makayonok. REVIEWS: in Kupala's play the director saw the basis for a spectacle, in which the actors are concerned with making the spectators laugh while the play's national roots and the originality of the characters have become secondary; the natural comparison of the TV film with the performance of the Ya. Kupala Theater Company and the filmed performance of 1952 is not in favor of the TV film, but there are some successes like the character of Bykovski; one feels the intention to make the historical background broader, for example, in the scenes of the fair and the Kupala feast, some new characters were introduced, but all this could have been done much more lively, the success of G.Makarova shows that the Belarusfilm studios should invite Belarusian actors to play the main roles more frequently; less successful are the characters of Krinitski and Pustarevich, they are one-sided, the character of Bykovski turned out to be really grotesque, the composer makes use of folklore sources contributing to its success but the film music is illustrative.

РУИНЫ СТРЕЛЯЮТ... (РУІНЫ СТРАЛЯЮЦЬ...) (SHOTS FROM BEHIND THE RUINS...)

— ч/б, обычн., 15 ч. (2 сер.), 3689 м (5-я сер. — 1826 м, 6-я сер. — 8 ч., 1863 м), 139 (66+73) мин., в/э 30—31.V.1974 г.

Др. назв. "Руины стреляют в упор".

По заказу Государственного комитета Совета Министров СССР по телевидению и радиовещанию.

Сц. И.Новиков; реж. **Виталий Четвериков**; оп. Б.Олифер; худ. В.Белоусов; комп. А.Муравлев; звукооп. В.Мушперт; худ. по кост. А.Грибова; худ.-грим. В.Антипов; худ.-декор. Л.Забавский; монт. В.Антипова; втор. реж. В.Поздняков, В.Поночевный; втор. оп. М.Комов, Г.Гирева; ред. В.Булавина; дир. А.Жук. В ролях: И.Ледогоров (Жан), Г.Гай (Богомол-Козырев), В.Поночевный (Омельянюк), Л.Данчишин (Хмелевский), Л.Золотухин (Короткевич), Ю.Горобец (Пономаренко), А.Шурна (Рудзянко), Г.Кураускас (Кубе), А.Милованов (Алекс), Л.Цюнис (фон Толь), А.Хадаравичюс (Гербер), В.Тарасов (Семен), Ю.Ригертас (Гало), И.Стариков (Благоразумов), Ю.Ступаков (Гурков), С.Коркошко (Шура), П.Кормунин (Александрович), Л.Румянцева (Мазаник), В.Плют (Ведекинд), Ф.Никитин (Клумов), Е.Вановская (Ирма), Л.Норейко (Бушман), А.Чернов (Матусевич), С.Некипелова (Оля), З.Стомма (начальник полиции), Ж.Друцкая (Рубец), Б.Дакальская (мать Омельянюка); Я.Грантинь, И.Кулешов, И.Косых, А.Букаев, М.Федоровский, В.Кудревич, В.Карасев, В.Шрамченко, Б.Борисенок, У.Лиелдидж, В.Беляева, Ю.Лавиньш, С.Хацкевич, Д.Капка, С.Бирилло, А.Казачек, Н.Еременко, Р.Янковский.

Многосерийная телевизионная героическая хроника.

Экранизация документальной повести белорусского писателя Ивана Новикова "Руины стреляют в упор" (1962).

Госпремия БССР 1974 года в области кинематографии В.Четверикову, И.Новикову, И.Чигринову, Б.Олиферу, В.Белоусову, И.Ледогорову.

Май 1942 года. У ворот тюрьмы горожане читают списки казненных. В кабинете гауляйтера Кубе, где присутствуют Алекс, Гербер, фон Толь и руководитель разведшколы Юнг, обсуждаются результаты операции. Кубе считает, что она проведена плохо (попался только один руководитель), поручает дезинформировать Москву (якобы минское подполье организовано немцами "для проникновения в самое сердце партизанского движения") и в то же время создать сеть осведомителей в партизанской среде. В подвале под фотоателье, где работает Жан с подпольщицей Ирмой Лейзер, идет заседание подпольного горкома. Его новый руководитель Козырев говорит о необходимости надежной связи с партизанскими отрядами, с подпольным обкомом и через него с ЦК. Жан в качестве руководителя оперативной группы предлагает убить Кубе, Омельянюк — начать выпуск газеты. Пакетики с ядом на случай ареста, от которых почти все отказываются, Жан забирает для оперативной работы. Кубе представляют новую горничную — Мазаник. В пивной Рудзянко встречается с Гурковым, излагает ему версию своего спасения, предлагает оружие. Гурков дает ему переписать и подписать у верных людей письмо Сталину от белорусского народа. Подпольщики добывают шрифт для газеты. Наборщик Александрович говорит, что этого мало. Отравив сторожевых собак, подпольщики нападают на немецкую типографию, где берут все необходимое. Созданный 30 мая 1942 г. в Москве Центральный штаб партизанского движения, который возглавил первый секретарь ЦК КПБ Пономаренко, засылает в тыл к немцам для сбора подробной и объективной информации разведчика Казанцева под видом инспектора железных дорог Фрица Кауля. Готов первый номер "Звязды". Гало передает экземпляр Клумову. В разных местах белорусы читают газету. Алекс и фон Толь в ярости. Они предлагают Кубе доложить начальству в Германию, что это они разрешили контролируемому ими подпольному горкому выпуск ограниченного числа номеров газеты. Кубе беспокоят донесения полиции о том, что какой-то француз Жан собирается его убить. Фон Толь докладывает, что уже напали на его след. Клумов в партизанском отряде оперирует тяжело раненного во время десантирования радиста из разведгруппы с Большой земли. Благоразумов выведывает у пьяного начальника полиции, когда начнется карательная операция против партизан. Немцы находят пустой лагерь. Алекс и Гербер посылают в штаб карателей курьера, устроив утечку информации через полицию, чтобы партизаны прочли "в высшей степени секретный документ" о том, что подпольный горком контролируется немцами. Партизанское руководство (среди них Казанцев) сомневается в этом. Радист передает сообщение подпольного горкома в Москву. В немецком радиоцентре его перехватывают и видят, что ответа нет.

Жан, узнавший от Гало, что Кубе поедет на виллу гебитскомиссара, пытается уничтожить его, но Кубе нет в машине. Козырев отправляет связных с докладом в подпольный обком и ЦК, где в связи с провокациями фашистов возникли подозрения относительно минского подполья. У Хмелевского есть сомнения по поводу Рудзянко, но Гурков верит ему: никто из подписавших у него письмо Сталину не пострадал. На улице Омельянюка узнает оставшийся в живых охранник типографии, преследует и убивает его. Чтобы вызвать доверие Хмелевского, Рудзянко убивает при нем полицейского. Алекс выговаривает ему за превышение полномочий и велит сообщить Хмелевскому гестаповскую версию ареста Короткевича на конспиративной квартире, в котором якобы участвовал Козырев, уговаривая его прекратить сопротивление. Хмелевский, который живет теперь у Рудзянко, не верит этому. Связных, посланных Козыревым, встречают с сомнением. Семен в одиночку освобождает нескольких военнопленных, уничтожив охрану, и разыскивает Жана. Ольга и Александрович успевают уйти от облавы и спрятать шрифт. Пономаренко, получив от Казанцева радиограмму об аресте всего руководства минского подполья, во главе которого по слухам стоял провокатор и агент СД Козырев, и зная его по довоенной работе, не может поверить в это. Козырева пытают на допросах, говорят, что не казнят, но жизнь его будет страшнее смерти. Увидев подпольную "Звязду", вынесенную из-за линии фронта, Пономаренко говорит, что газету сделали честные советские люди, распоряжается размножить ее в тысячах экземпляров и распространить по всей Беларуси. Жан предупреждает Хмелевского, что он должен немедленно уходить в лес. Тот отказывается и посылает Рудзянко с группой подпольщиков, дав адреса явок в деревнях. Алекс приказывает Рудзянко закрепиться в партизанском отряде. Рудзянко докладывает, что у подпольщиков есть свой человек в полиции, сообщает его имя и приметы. После ухода Рудзянко Хмелевского и Благоразумова арестовывают. Для восстановления связи партизаны отправляют Рудзянко обратно в Минск. Кубе устраивает разнос Алексу и фон Толю: Москва, очевидно, поняла их игру — как они будут отчитываться перед начальством, если газета, которая якобы выпускалась с их одобрения, отпечатана в Москве огромным тиражом. Кубе приказывает: Козырев обязательно должен стать провокатором, выступать на митингах и собраниях. Истерзанного Козырева заставляют подписать обращение к населению Беларуси с отречением от борьбы. Он отказывается. Жан просит Шуру связаться с комсомольцами, молодежной группой Николая Кедышко, говорит, что, судя по частым провалам, среди подпольщиков есть провокатор, но он непременно найдет его. Только теперь Жан называет ей свое настоящее имя. Он совершает еще одно неудачное покушение на Кубе. Семен и Александрович переводят подпольную типографию на новое место. Алексу сообщают, что его агент (Рудзянко) не выходит на связь. В фотоателье арестовывают Жана и Ирму. Подпольщиков расстреливают. В ответ приводится в исполнение приговор Кубе. В партизанском лагере на заседании подпольного обкома обсуждаются потери подполья, новые задачи ЦК: восстановить связи, расширить подпольную сеть, усилить политическую работу в массах, активизировать все формы борьбы. В финальном дикторском тексте приводятся данные о том, что было сделано подпольщиками и партизанами на территории Беларуси за три года войны.



Кадр из фильма

"Хаця ў аснове сюжэта і засталася драматургія кнігі, аўтары вывучылі шмат новых дакументаў, пісьмаў, водгукаў удзельнікаў тых памятных падзей. І гэта ўзбагаціла арыгінальны драматургічны тэкст... Упершыню ў рэспубліцы з'явіўся кінатвор, у якім падрабязна паказана жыццё і барацьба мінскага падполля ў гады суровых выпрабаванняў... Аўтары фільма паставілі перад сабой нялёгкую задачу — адзняць кінастужку ў жанры мастацкай хронікі... Дакументы, фатаграфіі, карты, кінахроніка, стоп-кадры, дыктарскі тэкст — усё

гэта арганічна ўнесена ў мастацкую тканку фільма. Яшчэ адзін рэжысёрскі прыём выглядае... удалым... У пачатку другой і наступных серый... напамінаецца аб паказаным у папярэдняй серыі. Гэта... дапамагае гледачу захаваць цэласнасць успрыняцця ўбачанага... Удалых акцёрскіх работ шмат. Работа аператара... і мастака... адпавядае рэжысёрскай задуме... Здымачная група выкарыстоўвае ўсё сродкі, каб падкрэсліць трывожнасць часу, небяспеку абстаноўкі, у якой працавала падполле. Іх імкненне вырашыць кадр графічна апраўдана драматургіяй кінафільма. Так, створан цікавы кіналетапіс гераічных будняў... Праз усе серыі праходзіць думка аб тым, што ніякая ваенная сіла і ніякая жорсткасць не могуць зламаць волі і духу народа, адабраць у яго свабоду і ператварыць у рабоў... Фільм выклікае высокія патрыятычныя пачуцці" (Янкоўскі М. Безыменных герояў не было // МП. 25.I.1971).

"На экране фотографии членов Минского подполья... За лицами героев встают документальные кадры города первых дней войны. Так постановщики вводят зрителя в атмосферу событий. Сразу открывается выбранный ими метод рассказа — документальность, верность исторической правде. Хроника военных лет, сводки Совинформбюро, приказы, донесения немецкого командования на протяжении всех... серий будут сопровождать происходящее на экране, постоянно его комментируя. Тем самым жизнь оккупированного... города станет восприниматься на широком фоне героической битвы советского народа с... захватчиками. Присутствие документа на экране вызывает особое доверие зрителя. Создатели фильма дорожат этим. Оставаясь верными в передаче реальных фактов, они стремятся вскрыть и внутренние пружины их, через судьбы, характеры конкретных людей показать истоки нашей победы... Мы видим первые боевые операции минских подпольщиков. Правда, на экране в этих эпизодах трудно уловить связь событий, взаимоотношения людей, и в этом приходится упрекнуть постановщиков фильма. Лаконизм оборачивается здесь скороговоркой, невнятностью. Больше удался показ восстания в концлагере. К этому событию стянуты все нити действия. И драматургически здесь все выстроено логично, динамично. Именно в процессе подготовки и проведения этой большой операции полнее всего раскрываются характеры главных действующих лиц. В памяти остаются даже эпизодические фигуры. Режиссер и оператор находят точное изобразительное решение через крупные планы людей... Воочию видишь, как безликая, безмолвная минуту назад толпа пленных внутренне преображается, накаляется яростью и бросается в свой последний бой за свободу, за человеческое достоинство. Смерть Миколы... и старосты барака... звучит как реквием. В книге И.Новикова нет сцены расстрела в концлагере. Но она вытекает из хода событий, подсказана логикой борьбы и потому вполне закономерна. Не подрывая документальной основы телепроизведения (такие факты были в жизни), эта сцена усиливает эмоциональное звучание киноленты... Создатели как бы полемизируют с некоторыми теоретиками и практиками телевидения, которые считают уделом малого экрана камерность... [Фильм] свидетельствует о том, что телеэкрану по плечу масштабные темы. Хотя, конечно, потери при этом имеются. Не все удается показать ярко, впечатляюще. Какие-то образы отодвигаются на второй и третий план. Эту потерю особенно остро чувствуешь, когда "в тень" уходят такие яркие исторические личности, как профессор Клумов, медсестра... Рубец" (Шилова Л. Верность правде: Герои минского подполья — на телеэкране // СБ. 21.X.1971).

"Па жанры наш фільм дакументальна-мастацкі. Нават умоўна назавём яго дакументальна-іграввым. Бо мы не толькі выкарыстоўваем дакументы, іканаграфічныя матэрыялы, але і шырока скарыстоўваем акцёрскія сілы для аднаўлення найбольш цікавых падзей таго часу. Многія кадры зняты "пад хроніку". Гэта рабілася ў тых выпадках, калі фільматэчную стужку па тэхнічнай якасці нельга было манціраваць або ўзнікала неабходнасць больш арганічна і дакладна "ўвесці" новыя кадры ў захаваныя хранікальныя. Напрыклад, прагон нашых ваеннапалонных немцамі па Нямізе быў перазняты зыходзячы з такіх меркаванняў. Наш фільм... у значнай ступені можна лічыць яшчэ і фільмам інфармацыйным. Справа ў тым, што ён насычаны багатымі звесткамі аб лёсе канкрэтных людзей. Імёны некаторых з іх сталі наогул вядомымі дзякуючы фільму, у першую чаргу дзякуючы сцэнарыстам і тым, хто нам дапамагаў у нашай шматгадовай працы. Было і так: шукаючы сапраўдных герояў, мы знаходзілі нямецкіх прыслужнікаў, здраднікаў. Што ж, няхай і пра іх ведае народ" (Чацвярыкоў В. Ёсць вопыт, ёсць натхненне // ЛіМ. 29.IX.1972).

"...Наибольший успех в последние годы сопутствовал кинематографистам республики в отображении событий Великой Отечественной войны... Есть все основания отнести [и этот фильм] к самым ярким явлениям... [несмотря на] неравноценность художественного уровня отдельных серий, не всегда выверенную драматургию, декларативность некоторых эпизодов... Одно из несомненных достоинств фильма —глубокое проникновение в характеры действующих лиц. Картина по-настоящему радует талантливыми актерскими работами и — что чрезвычайно важно отметить — несколькими интересными работами артистов нашего белорусского театра. Удачи последних в киноискусстве республики... столь редки (не по их вине), что... трудно отказать себе в удовольствии.. назвать имена... А.Милованова, Б.Владомирского, В.Тарасова, Г.Гарбука, З.Стоммы. Актерские работы в фильме заслуживают отдельной статьи, особенно... А.Шурна, удивительно тонко и глубоко исследовавший психологические мотивы предательства. По-моему, это самая сильная актерская работа в белорусском кино в последние годы. Исключая некоторые "накладки", можно по праву сказать, что фильм правдиво воссоздает суровую атмосферу оккупированного города, убедительно передает все сложности борьбы патриотов с врагом. На высоком уровне по режиссерскому, операторскому... мастерству сняты массовые сцены... Опыт художественной реконструкции действительных событий, приобретенный авторским коллективом картины, заслуживает того, чтобы отнестись к нему предельно внимательно, имея в виду будущие работы о героическом прошлом нашего народа. Игровые сцены, подтвержденные документами... авторские комментарии, основанные на реальных фактах, документах, — все это придает кинопроизведению удивительную достоверность, художественную весомость. Речь идет в данном случае о широких возможностях, перспективах, которые открывает перед кинематографом диалектическое взаимопроникновение двух начал: игрового и документального" (Красинский А. Киногод 1972-й: Заметки со смотра-конкурса киностудии "Беларусьфильм" // ВМ. 4.V.1973).

"Больш за два гады аб'яднанне тэлевізійных фільмаў студыі "Беларусьфільм" працавала над [гэтай] эпапеяй... Так, ёсць у стужцы асобныя павярхоўна адлюстраваныя сітуацыі, не раскрытыя характары. Але глядзіцца яна ад пачатку і да канца з вялікай цікавасцю, бо аднаўляе незабыўнае, велічнае, хвалюючае... Цэнтральны персанаж... фільма — Жан... Вобраз яго — найбольшая ўдача кінематаграфістаў... У фільме, заснаваным на дакументальным матэрыяле, канкрэтных героях, вельмі важна было дакладна падабраць выканаўцаў. Мы бачым, што амаль кожны акцёр адчувае "зерне" сваёй ролі і даносіць яго да нас, гледачоў. Прынцыповае значэнне гэтага твора заключаецца яшчэ і ў тым, што рэжысёр патрабаваў пераканаўчасці, абгрунтаванасці псіхалагічных матывіровак як ад стваральнікаў станоўчых вобразаў, так і адмоўных. Напрыклад, Жан І.Ледагорава і Кубэ Г.Кураўскаса або Багамол-Козыраў Г.Гая і Алекс А.Мілаванава — партнёры, вартыя адзін аднаго па ўзроўню акцёрскага майстэрства. Дакладнасць акцёрскай ігры ў многім і забяспечыла несумненны поспех фільма" (Бондарава Е. Мінскім героям-падпольшчыкам прысвячаецца... // ЛіМ. 5.V.1973).

"Созданная [ранее] В.Четвериковым документальная трилогия ["79-я весна", "Мне хотелось рассказать", "Казнен в 41-м"] помогла ему "включиться" в систему образов и документов эпохи. Основная особенность [этого] филь-

ма... которая отличает его от картин, созданных ранее, то, что в центре его подвиг не одной личности, а коллективный подвиг поколения. Этим определяется и структура картины, впитавшей в себя характерные художественные поиски времени... Принимая в целом трактовку образа Жана как человека необычайной воли и выдержки, хочется в чем-то поспорить с авторами, показывающими своего героя чрезмерно жестким и сухим в общении с людьми, спасшими ему жизнь..." (Нечай О. Прикоснувшись к подвигу душой // ВМ. 4.VI.1974).

"Мабыць, калі нас, удзельнікаў і сведкаў тых падзей, пераконвае дакументальны характар гэтай эпапеі, то для людзей, маладзейшых за нас... гэта і сапраўды абпалены вайной жывы дакумент, адрасаваны ў будучыню... Экран падрабязна, з псіхалагічнай праўдай раскрывае... працэс гартавання цывільных людзей, станаўлення іх як падпольшчыкаў і партызан. Асабліва запамінаюцца ў гэтым плане вобразы Ісая Казінца і Валодзі Амельянюка... Нават побач з дакументальнымі кадрамі з хронікі ваеннага часу так званыя "ігравыя" моманты ніколі не выглядаюць штучнымі... Глядач мае магчымасць ацаніць тую або іншую падзею з пункту гледжання падпольшчыкаў і партызан, іх праціўніка, нават кінуць позірк нібы з будучыні... Нават прыгодніцкія элементы стужкі (лінія паводзін... Жана...), на маю думку, не толькі даніна жанравай разнастайнасці, але і спроба аўтараў... і тут захаваць жыццёвую верагоднасць. Праўда, часам сцэнарысты і рэжысура "перабіраюць" норму, тады Жан выглядае "каўбоем" у мінскіх руінах, а сцэны з партызанскім вяселлем зусім выпадаюць са строгай манеры кінематаграфічнага апавядання. Знайсці цяпер натуральныя руіны або аднавіць месцы былых падзей накшталт лагера ваеннапалонных амаль немагчыма. І тут поспех з рэжысёрам падзяляюць мастак... і аператар... Дзе-нідзе адчуваеш, што на экране ўсё ж дэкарацыя, але ў большасці кадраў гэта — руіны каля тэатра оперы і балета, Няміга часоў акупацыі, лагер ваеннапалонных на былой Шырокай вуліцы... Гукавое афармленне і работа піратэхнікаў таксама былі суладнымі з творчымі пошукамі... стваральнікаў фільма" (Булат Б. ...І пра нашы баявыя сцежкі // ЛіМ. 14.VI.1974).

"В многочисленных телевизионных фильмах о войне, тем более... построенных на документальной основе, пожалуй, не было еще таких безжалостных событий, таких последовательно трагически складывающихся судеб: никто из главных героев не остается в живых. Вроде бы все идет хорошо, операции подпольщиков осуществляются успешно, единоборство с абвером и гестапо протекает со счетом в пользу героев, но трагическая музыкальная тема, идущая из серии в серию, предвещает гибель одного, другого, третьего... Много горького видит зритель... Камера белорусских мастеров проста, безыскусна, она с подчеркнутым спокойствием фиксирует [этапы подпольной борьбы]... К чести [авторов]... они не увлеклись внешним драматизмом ситуации: грязной идее врага в фильме противопоставлены чистота души, помыслов, дел героев. Казалось бы, внешне непримечательный эпизод: спор в штабе партизанского движения... Суть [его]... в призыве к доверию людям. Об этом фильм... И без того лаконичная камера, и без того суховатый голос диктора становятся еще более лаконичными, еще более сдержанными, когда приходится комментировать дела изменника, его дальнейшую судьбу... С точки зрения эстетической небезопасна была задача показать путь предателя столь подробно, столь пристально всмотреться в его лицо... [Авторы] с честью выдержали и это испытание сложнейшей темой. Они не упростили, они не перемудрили с психологизированием образа Рудзянко. Они просто присмотрелись к тому, как опустошается душа человека, ставшего на путь предательства. Рудзянко уходит из кадра, уходит из фильма, а [авторы]... позволяют звучать на экране трагической теме. Они провожают растленную душу предателя музыкальной темой, которая зовет нас по контрасту вспомнить героев минского подполья. Так в фильме... еще раз осмысливаются слова о времени ответственности человека в момент борьбы с темными силами истории... [Авторы] воссоздали события масштабные, не утеряв ничего от своеобразия частных судеб героев" (Кисунько В. Время ответственности // СК. 15.VI.1974).

"Шесть серий — это много для телефильма той поры. Временная длительность свидетельствовала о важности темы, об особом значении, придаваемом этой картине... Эпическая по масштабу, [она] имела широкое общественное звучание... и при повторных демонстрациях... Дикторский текст... как бы расширил рамки действия и сблизил историческое время экранных событий с реальным зрительским временем... Фильм полифонический, в нем много сплетающихся сюжетных линий, много человеческих судеб... Поэтому фильм движется, постепенно охватывая все больший круг событий. Локальные события, связанные с историей того или иного героя, все чаще сменяются массовыми сценами, эмоциональными по воздействию и экспрессивными по решению. Такая структура соответствовала логике исторических событий, этапам развития подпольной борьбы в Минске... Авторы строят действие так, что главная роль отдается то одному, то другому персонажу. Возникает ощущение типичности ситуаций, в которые попадали жители Минска в первые дни оккупации города, естественности их протеста и решения перейти к ативной борьбе с врагом. Порой такие эпизоды слишком кратки, драматургически не разработаны, и тогда рождается ощущение поверхностной перечислительности. Но во многих сценах существуют подлинное драматическое напряжение, запоминающиеся характеры героев..." (Нечай О. Телевизионное кино Белоруссии // СБК. С. 201—205).

"В белорусских фильмах о войне получила отчетливое проявление эпическая... проблематика. Фильмы "Руины стреляют...", "Время выбрало нас", "Пламя", отчасти "Черная береза" появились вслед за "Освобождением", "Солдатами свободы", "Блокадой"... Заметное влияние [на них] оказали эстетические принципы документального кино... Жанр эпопеи в белорусском кино наибольшее развитие получил в фильмах В.Четверикова... В процессе поисков экранной формы [этой картины он]... остановился на жанре драматизированной исторической хроники. Очевидны были сильные стороны стилизации под хронику: точный ритм времени... создавал впечатление сиюминутности происходящего, а зрителей в известной степени превращал в очевидцев событий... Отсутствие привычного драматургического сюжета требовало компенсации за счет внутренней драматургии отдельных эпизодов. Этот принцип мы бы назвали романтизацией документа. Он применяется непоследовательно, иногда в качестве акцента в изображении среды или характера. Опыт работы над эпопеей... стал важным этапом в творчестве... режиссера. В.Четвериков приобрел умение изображать движение исторических событий через реальную жизнь людей во всей ее многомерности — не только через их борьбу, но и через быт. Следует, правда, оговориться, что изображение этого двуединства не всегда органично" (Ратников Г. На экране — Великая Отечественная // СБК. С. 90—91).

Библиография: Марчук Г.Возвращаясь к героическим страницам // ВМ. 29.IV.1970; Михайлов П. Не склонив головы // Калининградская правда. 25.IX.1970; Бобкова А. "Руины стреляют..." // СЭ. 1970. № 24. С. 9; Янкоўскі М. Безыменных герояў не было // МП. 25.I.1971; Мудров Б. ...И в рифму слагаются кадры // МК. 7.II.1971; Бондарава Е. Руіны змагаюцца... // ЛіМ. 24.IX.1971; Стишова Е. Птица "Икс" // СЭ. 1972. № 19. С. 2; Нячай В. На тэлеэкране — пульс часу // Звязда. 10.VIII.1973; Бондарева Е. Уроки голубого экрана // СБ. 14.IX.1973; Руіны стралялі... [Водгукі гледачоў]// Звязда. 5.VI.1974; Подберезский Г. Непокоренные // СГ. 6.VI.1974; Резник И. Уходили в бессмертие... // ЗЮ. 11.VI.1974; Бондарева Е. О прошлом во имя будущего // СБ. 8.VI.1974; Федзюковіч М. Глыбокія вытокі // ЧЗ. 13.VI.1974; Пузач С. Гэта было ў нашым Мінску // ЛіМ. 14.VI.1974; Мацкевіч А. Мужнелі ў барацьбе // НГ. 15.VI.1974; Крупеня Я. Мінскаму падполлю прысвячаецца // Звязда. 27.VI.1974; Сконечная А. 1100 дней мужества // ЛР. 5.VII.1974; Красінскі А. Праўда дакумента, праўда мастацтва // ЛіМ. 1.XI.1974; Васілеўская Г. Летапіс мужнасці [Інтэрв'ю з І.Новікавым] // РіС. 1974. № 9. С.16; Таева А. Как стреляют руины? // МК. 26.V.1974; Мацкевич А. Эхо "Руин" — на экране // Неман. 1974. № 7. С.155—158; Бондарева Е. Время в характерах киногероев // Неман. 1975. № 1. С. 158; Нечай О. Народный подвиг // СК. 21.II.1975; Нечай О. Экран и время // СБ. 25.X.1975; Четвериков В. Отображая народный подвиг // КЗ. 21.II.1976; СХТ. С. 41—48; ЖЛС. 32—33; Нечай О. По заказу Гостелерадио: "Беларусьфильм" // ТиР. 1982. № 12. С. 20; КіЛ. С. 134—137.

A serial TV heroic epic after the novel by the Belarusian

writer I.Novikov *Shots from behind the ruins* about the heroes of the Minsk underground movement in the years of the Great Patriotic war. Directed by V.Chetverikov, a famous film director of the 1960's generation. State Prize of Belarus. REVIEWS: one of the brightest events in interpreting the theme; the film is remarkable for the actors' work, particularly the successes of the Belarusian actors; the director required justification of the psychological motivation from the actors playing both positive and negative characters, and this to a great extent ensured the film's success; from the aesthetic point of view it was unsafe to show the life of a traitor in such details, but the authors managed to explore the process of this man's spiritual bankruptcy subtly, deeply and convincingly; the attempt to create the patriots' collective portrait turned into sketchiness of a number of characters; Jean's character (the authors' greatest success) continues the traditions of the hero in the Belarusian cinema, though the sense of proportion is sometimes lost in the use of adventure elements; mass scenes are made at a high level; the mosaic of human lives, short scenes quickly following one another shows a grand picture of the people's struggle; the film is polyphonic: the part of the protagonist goes from one hero to another; thanks to the documents, photographs, newsreels and the announcer's text included in the film the life in the occupied city is perceived against a broad background; the imitation of the newsreel stylistics was quite successful; a few scenes were restored on the basis of old photographs which added a peculiar authenticity to the atmosphere and truthfulness of the enacted episodes; if you look at the structure of the mise en scenes, the narration's unhurried rhythm, the photography, the film is a typical TV production; the lack of the traditional dramatic plot was made up for by the inner dramatic energy of separate scenes; the director intended to show the process of historical events through people's life in all its dimensions — not only through the struggle, but also through everyday life (though it was not always organically done); the film deals with complex moral processes connected with the war; it became a fact of public consciousness.

УЛИЦА БЕЗ КОНЦА (ВУЛІЦА БЕЗ КАНЦА) (AN ENDLESS STREET) — ш/э и обычн., ч/б, 9 ч., 2338 м, 87 мин., в/э 23.IV.1973 г.

Сц. И.Герасимов, А.Леонтьев при участии И.Добролюбова; реж. **Игорь Добролюбов**; оп. Г.Масальский; худ. В.Дементьев; комп. Р.Хозак; песни Э.Колмановского на стихи М.Танича исп. ВИА "Песняры" под рук. В.Мулявина; звукооп. А.Беклемишев; худ.-грим. Л.Емельянов; худ. по кост. М.Беркович; монт. Л.Кузьмич; втор. реж. И.Яницкая, В.Поздняков; ред. А.Делендик; дир. И.Леоненко. В ролях: И.Бразговка (Оля), В.Коршунов (Ковалевский), Б.Кудрявцев (Яронька), Е.Козелькова (Катя), Ю.Горобец (Жданович), А.Леньков (Леня); Т.Логинова, И.Гаркуша, В.Владимирова, В.Ивлева, М.Стриженова, В.Носик, Н.Маркина, Ф.Шевяков, Ш.Газиев, Я.Мелдерис, В.Нинуа, П.Буткевич, К.Кулаков, И.Пушкарев, В.Гусаков, Б.Гитин; В.Пономарев, А.Денисов, Н.Козловская, Б.Борисенок, П.Мамедов, М.Петров, А.Тур, Г.Рогачева, П.Дубашинский, С.Бирилло, В.Кудинович, В.Журавлев, В.Ованесов, Миша Добролюбов, Егор Николаев.

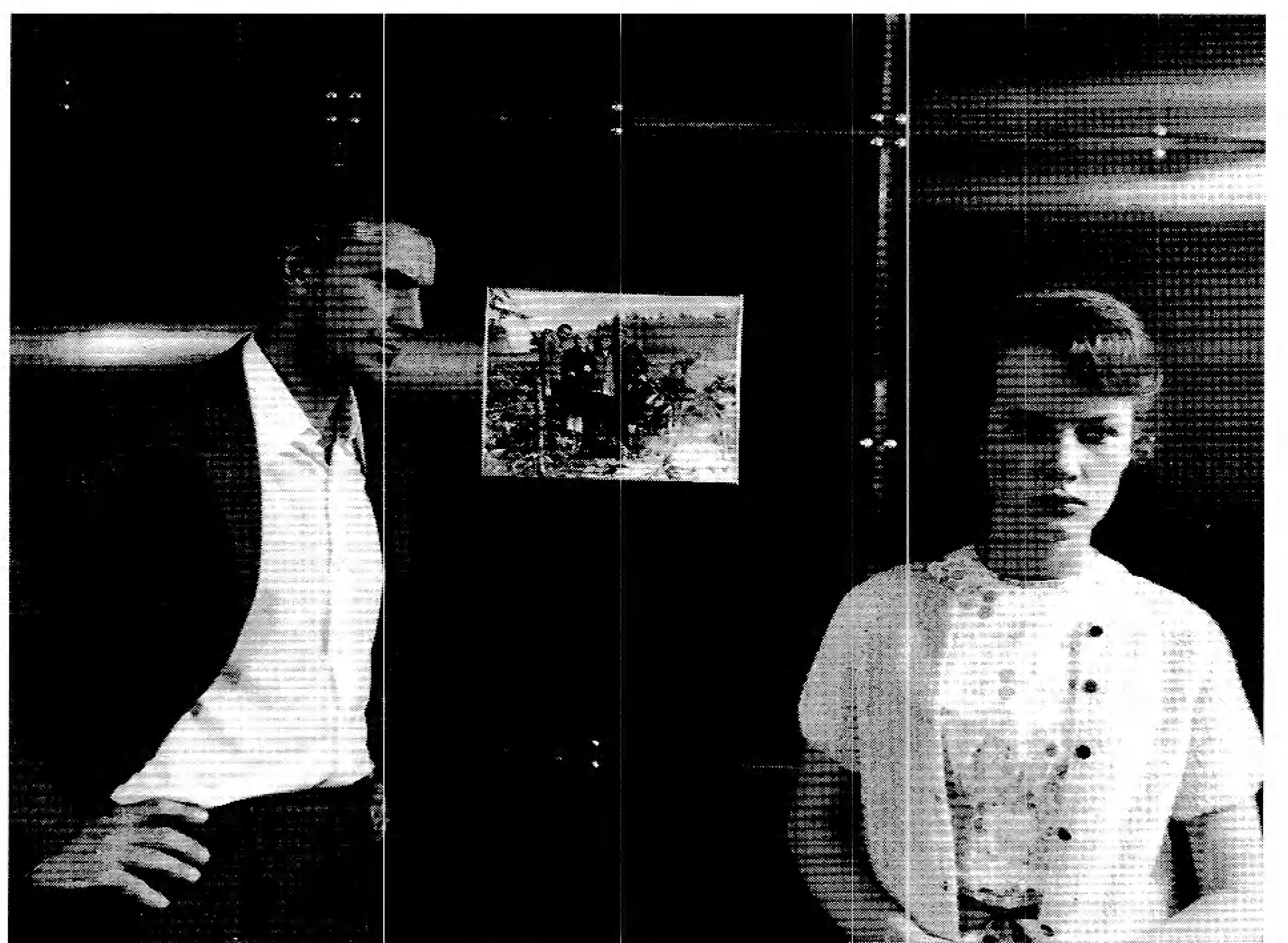
Киноповесть.

Первая премия Е.Козельковой "за лучшее исполнение женских ролей в фильмах "За твою судьбу" (Одесская к/с) и "Улица без конца" (к/с "Беларусьфильм");

Премия Р.Хозаку "за лучшую музыку к фильму", специальный диплом жюри И.Бразговке "за исполнение роли" на VI ВКФ (Алма-Ата, 1973);

Приз ЦК ВЛКСМ "Орленок" "за лучший фильм года о молодежи" на Всесоюзной неделе молодежного фильма, посвященной 50-летию присвоения ВЛКСМ имени В.И.Ленина (Москва, 1974).

После выпускного бала Оля Русанова собирается ехать в город, который строил и где погиб ее отец, когда она была совсем маленькой. Мать отговаривает ее: отец был рядовым бригадиром — его никто не помнит. Оля упорствует. Тогда мать говорит, что у отца там была другая женщина. Но Оля все же едет и собирается разыскивать друзей отца по его сохранившейся бригадирской книжке. Приехав рано утром, Оля звонит главному инженеру химического комбината Ковалевскому и, не застав его, оставляет на автоответчике сообщение о времени встречи. Узнав об этом с опозданием, Ковалевский едет на стройку ко второму другу Олиного отца бригадиру Яроньке и рассказывает ему о приезде Оли. У реки после купания Оля знакомится с местным парнем Леней. Завтракая в кафе, она наблюдает его встречу с другом Викой. Оба сегодня уходят в армию, а у Вики кроме того развод. Уточняя адрес, Оля слышит название улицы — Сергея Русанова. Потрясенная, она идет туда, проходит по улице и, опять встретившись с Леней, спрашивает, кого он знает из бригадирской книжки отца. Тот знает всех и ведет ее в институт, где работает над стенным панно Жданович. Тот рассказывает, что Олин отец спас его от тюрьмы, и ведет к обелиску на месте первой палатки, где жили Сергей и его любимая Катя. Жданович говорит, что Катя уже 6 лет — его жена. Ковалевский выступает на заседании горкома по поводу присоединения их комбината к нефтеперерабатывающему заводу. Он сомневается в правомерности назначения на должность директора профессора Алексейчика (он блестящий теоретик, но не знает местных условий) и предлагает в присутствии директоров обоих предприятий назначить себя. На вопрос, не боится ли он



В.Коршунов — Ковалевский, И.Бразговка — Оля

обвинений в карьеризме, отвечает, что, если для дела, — это не карьеризм. Оля наконец встречается с Ковалевским. Тот расспрашивает ее о матери. Сказав, что замуж та не вышла — однолюбка, Оля интересуется отношениями отца с Катей. Ковалевский говорит, что Сергея оставляли в аспирантуре, а он предложил себя в бригадиры и уехал сюда, что у Оли нет права его судить. Она хочет видеть Катю. Та обучает в операторском зале комбината молодого парня, который будет работать на месте Лени. Тот заходит попрощаться. Катя рада видеть и Олю, называет ее Олюшкой. Та запрещает ее так называть и уходит. Леня приглашает Олю в красный уголок общежития, где готовятся к проводам в армию, и говорит,

что для них имя Сергея Русанова много значит, — пусть Оля поделится тем, что помнит об отце. Ответив, что она ничего не помнит, плача, Оля убегает. Леня понимает ее обиду, но говорит, что она сама обидела хорошую женщину — Катю. После суда в связи с разводом Вики и Наташи, Жданович рассказывает Оле, что ее отец был одинок, с ее мамой они душевно разошлись давно, а Катя понимала каждое его душевное движение. Жданович собирается уходить от Кати: она никогда его не любила, он все понимает, но больше так не может. Она просит прощения. Оля, находясь в гостях в доме Ковалевского, звонит маме, что сегодня не приедет. Ковалевский благодарит ее за то, что прислала дочь. Проводы в армию. Здесь все друзья Олиного отца. Яронька показывает ей место, где погиб Сергей Русанов: он первым бросился в воду крепить понтоны во время затора на переправе и пропал. Проводы продолжаются. Оля с Леней танцуют на площади. Вика и Наташа мирятся. Строй призывников проходит мимо обелиска. Их увозят. Только сейчас Оля узнает, что Леня — детдомовский. Ранним утром Ковалевский, Катя, Яронька и Жданович провожают Олю. Она говорит: "Спасибо вам. Дальше я сама".

"Аўтары... праз прызму мастацтва абагульнялі свае назіранні дакументальнага характару. Не збіралі асобныя рысы рэчаіснасці па розных будоўлях і гарадах, не ляпілі так званыя "тыпізаваныя" партрэты сучаснікаў. Ім даражэй быў дакладны адрас прататыпаў — Наваполацк, дакладны тэрмін адлюстраваных на экране праблем — пачатак 70-х гадоў... Аўтары прыехалі ўпершыню на месца будучых здымкаў без гатовай сюжэтнай схемы... яны літаральна здабывалі змест стужкі з таго, што бачылі, чулі, перажывалі самі як кіножурналісты... Дакументалізм яны разумелі як нешта каштоўнае і патрэбнае ім для больш непасрэднага паглыблення ў рэчаіснасць... [Рэжысёр] правільна зрабіў, запрасіўшы ў групу вядомага аператара-дакументаліста... Гэты майстра... і тут застаецца строгім у адборы хранікальна-дакументальных кадраў, ракурсаў, настрою... Канкрэтная "прывязка" мастацкага твора да пэўнай мясцовасці і... людзей надае стужцы штосьці асаблівa прывабнае. Бо момант "пазнання" ў мастацтве самога жыцця мае значны і моцны ўплыў на эмацыянальнае ўспрыняцце твора наогул. Цікава, што... метад "агляду", якім карысталіся сцэнарысты і рэжысёр, калі збіралі матэрыял, перайшоў і ў сюжэтную пабудову фільма... Час ад часу на экране ўзнікае фота... Кадр за кадрам знаёміць нас з той чацвёркай, што паказана на колішнім здымку... Адны [з сяброў бацькі Олі] пакідаюць у сэрцы добры след, другія — нейкія сумныя пачуцці, як, напрыклад, Каця Серада або Ждановіч... Аўтары фільма выходзяць за рамкі этычнага. Сапраўды, той жа Ждановіч расказвае школьніцы пра такія інтымныя зносіны не бацькі і Каці, якія мужчына наогул не называе ўголас... Гісторыя ўзаемаадносін Сяргея... і Каці... бадай, самая нявысветленая ў фільме... У трактоўцы вобраза Каці... не абышлося без накладак. Шмат прасталінейнасці, таго, што недзе даводзілася бачыць на экране... У тканіну фільма тут урываецца... прыкрая схема" (Мацкевіч А. Месца здымак — месца прэм'еры // ЛіМ. 2.II.1973).

"В фильме нет ведущего героя. Очевидно, авторы, рассказывая о судьбах разных людей, стремились прежде всего к созданию коллективного портрета современника... Но масштабы заявленного не совпадают с масштабами реализованного на экране. Проблемы фильма скорее обозначены, чем глубоко раскрыты. Идет ли речь о девчонке, для которой встреча с друзьями отца становится важнейшим жизненным этапом ее духовного созревания как личности, приглашают ли нас авторы вместе с ними поразмышлять о новом типе руководителя производства или же предлагают нам ознакомиться со сложными ситуациями взаимоотношений в семье, они... скорее выступают в роли констататоров, а не исследователей" (Красинский А. Киногод 1972-й: Заметки со смотра-конкурса киностудии "Беларусьфильм" // ВМ. 4.V.1973).

"Художественный кинематограф все чаще обращается к документальности. Кадры игровые соседствуют с эпизодами, снятыми непосредственно на производстве, а вместо построенной массовки — рабочие за своим обычным делом. Во многих случаях это придает большую реальность происходящему. Но чрезмерное увлечение документальностью кадра порой вступает в противоречие с образным строем фильма. Естественность оборачивается монотонностью. Так случается порой в [этом] фильме... Многие сцены были сняты в Новополоцке, непосредственно на строительной площадке. И как ни странно, эти сцены оказались наименее выразительными. Жизнь вступила здесь в противоречие с условностью киноискусства. На экране разворачивается человеческая драма: безответная любовь, горе утраты, безотцовщина. Стремление к внешней натуральности приглушило страсти, а некоторые сюжетные ситуации оказались недосказанными" (Кваснецкая М. Жизнь, отраженная экраном // КП. 12.V.1973).

"Задума цікавая — паказаць фарміраванне характару маладога чалавека... [Але] зусім іншая тэма загучала (маецца на ўвазе менавіта тэма, а не ўвасабленне) у кінакарціне. Дарэчы, тэма не менш значная... аб пераемнасці пакаленняў, іх традыцый... Але па меры таго, як Воля сустракаецца з сябрамі бацькі, ствараецца ўражанне, што яе менш за ўсё цікавіць сам бацька і тое, якім ён быў, а больш хвалюе пытанне, чаму бацька пакінуў маці і завёў новую сям'ю. Больш таго, ствараецца ўражанне, што дзяўчына так і не даведалася, якім чалавекам быў яе бацька... Толькі апошняя яе размова з Яронькам... у нейкай ступені асвятляе ёй вобраз бацькі... У фільме заняты выдатныя акцёры... На жаль... яны вымушаны былі запаўняюць пустату думак шматзначнасцю маўчання. Таму і прыгадаецца гледачу, скажам, не Каця Серада, а актрыса Алена Казялькова, якая спрабавала сваім талентам напоўніць вобраз Каці, ажывіць яго. Аднастайная манера выканання ў Ірыны Бразгоўкі... [Яна] не змагла паказаць вобраз маладой дзяўчыны ў развіцці... Шкада, што новая работа беларускіх кінематаграфістаў... не стала значнай з'явай... кіно" (Ісачанка Н. Сустрэча, якая не адбылася // ЧЗ. 13.V.1973).

"[Авторы фильма] хорошо передают современный ритм жизни города, его облик... Если сравнить "Улицу без конца" с предыдущим фильмом И.Добролюбова... то можно все же заметить движение режиссера в сторону более пристального внимания к жизненной среде, мотивировкам поступков героев. Укрупняется сам масштаб личности, которая интересует режиссера. Если Димка, один из главных героев "Счастливого человека", был неким условным романтиком и уже за эту добродетель возводился на пьедестал, то персонажи [этой ленты]... более жизненные, не придуманные, хотя характеры не у всех свои, неповторимо индивидуальные. Им недостает того, что и обусловливает героя не функционального или носителя определенных социальных черт, а "внутренне самостоятельного", то есть существующего в предложенных авторами обстоятельствах как личность, как человек своей судьбы" (Бондарева Е. Время в характерах киногероев // Неман. 1975. № 1. С. 161).

Библиография: Резник И. Фильм о нашем современнике [Интервью с И.Добролюбовым] // Строительная газета. 13.VIII.1972; Стишова Е. Птица "Икс" // СЭ. 1972. № 19. С. 1; Город начинался с палатки // ИК. 1973. № 3. С. 60; Крупеня Я. Прысвячаецца першабудаўнікам // МП. 25.V.1973; Смаль В. "Улица без конца" // ВМ. 4.V.1973; Черепанов Ю. Постижение характера // Черноморская здравница. 15.VIII.1973; ЖЛС. С. 40—41; Бондарава Е. Насустрач героям часу // МБ. 1983. № 11. С. 43—44; ЭРИ. С. 264; Павлючик Л. Иду искать // СК. 1.VI.1985; Бондарева Е. Экран и современность: Проблемы и герои // СБК. С. 68—69.

A film narrative about a high school graduate who goes to the city which her father had built and where he died. Directed by I.Dobrolubov, a famous film director of the 1960's generation. Prizes at the All-Union Film Festival. REVIEWS: the authors came to the location (Novopolotsk) with no ready plot, they understood the documentary quality as something necessary for getting an insight into reality, that's why the movie was filmed by a famous documentary cameraman; though the plot was not original it gave an opportunity to familiarize with the biography of the whole generation, but the friends of Olya's father are

not very attractive people, and it is impossible to feel their team leader's living soul and heroism; the characters of young people were unsuccessful; I.Brazgovko subtly showed the process of her heroine's self-identification, her understanding of life; her father's friends don't have much time on the screen but they manage to show the most important aspects of their nature; though Olya's father himself never appears on the screen in the now fashionable restrospects his character acquires a dimension and is almost physically tangible; the abundance of observations of life turned into the fragmentation of the plot.

ХРОНИКА НОЧИ (ХРОНIКА НОЧЫ) (ONE NIGHT CHRONICLE) — ч/б, ш/э, 9 ч., 2313 м, 86 мин., в/э 4.VI.1973 г.

Сц. и реж. **Алексей Спешнев**; оп. Ю.Марухин; худ. Е.Игнатьев; комп. Л.Солин; звукооп. Б.Шангин; втор. реж. В.Попов, С.Нилов; монт. Е.Сватко; худ. по кост. Г.Окман; худ.-грим. Г.Храпуцкий; ред. С.Поляков; дир. В.Поршнев. В ролях: В.Погорельцев (человек со скрипочкой), З.Занони (Клео Гиту), М.Тагора (Альберто), А.Лицитис (Рикардо), А.Вокач (Джон Стюарт), Т.Конюхова (Лиз Стюарт), К.Юсупжанова (Туан-Хонг), А.Ромашин (доктор Чухнин), Е.Копелян (Луис), Д.Фирсова (Света), А.Хадаравичюс (Палмер), П.Буткевич (молчаливый американец), О.Гобзева (Габи), Я.Арлазоров (Пеппи), А.Мазловский (Гуго), Ф.Эйнас (чиновник ЮНЕСКО), В.Акуратерс (господин с юга); Г.Байкштите, Я.Мелдэрис, Е.Долгашев, Ю.Стренга, Ло-Лонг, В.Орлов, В.Гусаков, А.Помазан.

Политический фильм.

Ночной аэропорт большого западного города. К рейсу на юг Африки собираются пассажиры: Клео — жена лидера освободительного движения в одном из южноафриканских государств Гиту, который тяжело болен; сопровождающий ее летчик-негр Альберто; сотрудники спецслужбы врагов Гиту Луис и Рикардо; английский бизнесмен Джон Стюарт с женой Лиз; известная вьетнамская актриса Туан-Хонг; врач Чухнин, летящий в Африку работать; журналистка Света Толмачева; американский бизнесмен Палмер; молчаливый американец; племянница Стюарта Габи со своими приятелями-хиппи Пеппи и Гуго и др. Самолет взлетает. Луис и Рикардо, полагая, что Чухнин — тот самый советский врач, который должен спасти Гиту, собираются во время посадки в Банго похитить его. Палмер говорит Клео, что хочет купить Гиту, потому что его интересуют залежи меди в их стране. Клео просит Чухнина, если не прилетит второй врач, спасти ее мужа. Тот отвечает, что не имеет права самостоятельно принять на себя такую ответственность. Для пассажиров демонстрируется кинопрограмма "Развлечения днем и ночью". Радист получает телеграмму для Чухнина с просьбой оказать необходимую помощь Гиту. За деньги радист сообщает Луису и Рикардо, что аэропорт Банго не принимает: там пожар. Те нападают на экипаж, и в стычке гибнет пилот. Узнав, что Альберто — летчик, пассажиры просят его (даже пассажир с расистского Юга — ради своих детей) повести самолет. Луис требует сесть в Банго и говорит Чухнину, что есть люди, которые не дадут ему спасти Гиту. Чухнин отвечает, что теперь обязательно постарается сделать это. Луис угрожает ему. Туан-Хонг стыдит мужчин, что они трусы: нападающих же только двое. Стюарт, человек с Юга, Палмер и молчаливый американец пытаются пройти к кабине. Луис и Рикардо стреляют и заставляют всех сесть на места. Рикардо устраивает для пассажиров психологический тест с помощью специальных картинок: Стюарт испытывает стыд за то, что торгует оружием; Палмер называет себя потомком алчных и запятнанных кровью предков; Чухнин размышляет, кому нужны его опыты продления жизни, когда вокруг убивают, но нужно избавить людей от страха преждевременной смерти, изменить отношения между людьми, переделать



М.Тагора — Альберто

мир; реакция Габи свидетельствует, что она тоталитарная личность. Луис делает вывод, что человек всегда идет на компромисс с силой. Чухнин спрашивает, почему же они сами боятся его, Свету, других? Взбешенный Луис кричит пассажирам, что они могли бы договориться, но мешает русский — красный, который хочет спасти черного: ему нужно в Легу, а для всех наилучшим выходом было бы сесть в Леодезии. Пассажиры возмущаются. Во время завязавшейся перепалки Луис ранит Клео. Радист рассказывает Рикардо о перехваченной радиограмме: Леодезия напала на соседей, вмешались европейцы, территорию, над которой они летят, бомбят чьи-то самолеты. Габи, Гуго и Пеппи, которым удается захватить оружие, требуют, чтобы пассажиры дрались между собой — ведь они в состоянии войны, иначе они сами всех уничтожат. Вернувшийся в салон Альберто сообщает, что самолет летит на автопилоте и его в любой момент могут сбить, требует, чтобы оружие отдали Чухнину. Возникает стычка из-за того, куда лететь. Пуля пробивает обшивку, и начинается утечка воздуха. Самолет садится в аэропорту Леги. Вокруг все горит. Чухнин говорит Свете, что они прожили странную ночь или целую жизнь, которую никогда не забудут, как не забудут того, что узнали о людях и о себе. По аэродрому едут машины армии освобождения во главе с Гиту. Клео видит своего мужа.

"Казалось бы, сюжет фильма в какой-то мере продиктован недавними пиратскими нападениями на самолеты международных линий. Однако это не так. Режиссера... меньше всего интересуют сами эти события. Самолет для него "Ноев ковчег", где, пусть и не попарно, соединены представители разных социальных, "чистых" и "нечистых", слоев современного общества, и одновременно символ несущегося к катастрофе капиталистического мира... В связи с этим замыслом автора фильма события в нем символизируются. Простая драка за право управлять самолетом становится чуть ли не борьбой за овладение современным миром, сам полет неуправляемого самолета — символ мировой катастрофы. Каждый персонаж из-за этого становится условным... Условность ситуаций, повышенных до символики, условность поведения и психологии персонажей подчеркивает в фильме и условность режиссерских приемов... Режиссура всячески подчеркивает абстрактность происходящего на экране. Конечно, каждый

художник сам избирает стиль, те или иные способы создания экранного образа. Но значит ли это, что зритель, даже признающий закономерность условности, должен со всякой условностью согласиться?.. Любая художественная условность не должна переступать границы естественности и элементарной логики... Именно естественность и логика то и дело нарушаются здесь во имя символических значений... Но ни один теоретик еще не возводил неправду в норму искусства. Между тем в ситуациях и характеристиках "Хроники ночи" неправда утверждается, как способ построения художественного образа, как стиль. И неправдивость мстит автору. Пафос фильма в опровержении теорий о страхе, как источнике поведения человека, в опровержении идеи о "конце", к которому стремится мир. Но вопреки воле автора фильма вся его образная система подтверждает именно такие идеи... Пассивность сказывается не только в поведении людей [персонажей фильма], но и в их психологии... А.Спешнев, стремившийся опровергнуть философию отчаяния и страха, невольно подчинился искусству, именно эту философию исповедующему. Именно такое искусство не считается ни с логикой, ни с правдой человеческого поведения. А.Спешнев вложил в свой фильм много изобретательности, много умения. Фильм его бросок по форме, даже изыскан. Но нужно ли повторять, что форма в искусстве не нейтральна? Нельзя опровергать ложные идеи в форме, выработанной для утверждения ложных идей" (Блейман М. Серьезный творческий просчет // СК. 27.II.1973).

"...В годы моего зеленого детства было в ходу несколько систем специально детского языка... было приятно сознавать, что посторонний слышит "ща-ща-ща" и ничего кроме. Сегодняшний кинематограф вполне в состоянии воспользоваться этой речевой структурой. На один структурный элемент "идеи" тратится один элемент "для увеселения". Это "надо", а это "хочется", это "для зрителя", а это "для себя". Так и шагает фильм, переваливаясь с боку на бок... Есть и другие способы хоть как-то оживить банальный сюжет. Язык "ща" ведь применяется, что самое обидное, и в картинах очень серьезных, очень интересных по замыслу. И применяется он по-разному. Разве не заманчиво, к примеру, оснастить его арсеналом сегодняшних выразительных средств? Почему бы героям не обращаться прямо в зал? Почему бы черным шторкам не менять привычные экранные пропорции?.. Пусть ежесекундно вспыхивают афоризмы, пусть герои влюбляются и ссорятся, убивают и молят о пощаде, дерутся и исповедуются, сходят с ума и завязывают гнусные заговоры. И пусть параллельно всему этому будет демонстрироваться "фильм в фильме"... Чем не вавилонское столпотворение? Быть может, за всей этой изысканной мишурой исчезнут элементарные прописи авторского замысла? Фильм называется "Хроника ночи". Имеется в виду метафорическая ночь, якобы окутавшая мир, а также конкретная ночь некоего полета между двумя иностранными аэропортами... С этой точки зрения сюжет фильма не более чем бег на месте. Но какой безудержный, исступленный, безостановочный бег!.. У каждого выстрела, у каждой слезы есть, так сказать, философская подоплека. Философствуют здесь безостановочно, гораздо с большим удовольствием, чем едят или пьют, по самым разным, в основном глобального масштаба проблемам. Страх, охвативший все человечество... Мир, который то ли меняется, то ли нет, то ли прекрасен, то ли залит нечистотами... Мораль, которая то ли умерла, то ли еще живет... Извечная жажда подчиняться и властвовать... Врожденная агрессивность человеческого существа... Понятно, судить художника надо по законам, им самим перед собой поставленным. Но и сами законы тоже не свободны от суда... Интересный замысел... может привлечь к себе внимание, пока фильма еще нет, показаться перспективным, заманчивым и т.д. Но оправдать нелепости фабулы в картине уже законченной он, как известно, не может. "Географические названия вымышлены", — объявлено в титрах... Если бы только это! Увы, здесь вымышлено, натужно сочинено все, от начала до конца, а венцом оказывается образ объятого безумием мира, картина "сумасшедшего дома там, внизу", по правилам которого якобы сооружен "наш вертеп". Дело в том, что язык "ща" имеет свою логику. И увлекшись... рискуешь попасть в неловкое положение: слушатель не расслышит банальность, которую ты хотел донести, а споткнется на "оживляющих", "расцвечивающих" словах, на этих самых махровых цветах вдохновения" (Демин В. Два разочарования по разным поводам // СЭ. 1973. № 11. С. 8—9).

"Вовлечение героев в социально-политическую борьбу — непременное условие драматургии таких фильмов (вспомним "Это сладкое слово — свобода!" и "Кентавры" В.Жалакявичюса, "Мертвый сезон" и "Комитет девятнадцати" С.Кулиша и др.)... [И в этой картине] события... воссозданы с характерными деталями, впечатляющими контрастами... Режиссер создает монтажно-смысловой контрапункт, усиливающий драматизм отображенных... событий. Стержень конфликта — отношение к одному из лидеров освободительного движения в Африке... С тех пор как воздушные пираты оказались внезапно обезвреженными, действие теряет внутреннюю логику развития и подчиняется воле режиссера. А он был озабочен тем, как бы поразить зрителя. Получилось эффектное зрелище, в котором все — ультравыразительно, вздыбленно и... манерно. В монтажно-изобразительных эскападах, многозначительных сценах-диспутах расплылась главная мысль — выбор позиции в сложной ситуации, ради чего и создавался фильм, а герои оказались рупорами необходимых автору политических лозунгов" (Бондарева Е. Экран и современность: Проблемы и герои // СБК. С. 72—74).

Библиография: Заяц І. Хроніка трох вечароў // ЛіМ. 14.VII.1972; Стишова Е. Птица "Икс" // СЭ. 1972. № 19. С. 1; Погожева Л. Обычная [обыкновенная] судьба // СК. 19.XII.1972; Спешнев А. Хроника ночи. Сценарий // ИК. 1973. №1. С. 165—190; Спешнев А. Укрупнение мысли // СЭ. 1973. № 6. С. 1; "Хроника ночи" // СЭ. 1973. № 10. С. 9; Красинский А. Киногод 1972-й: Заметки со смотра-конкурса киностудии "Беларусьфильм" // ВМ. 4.V.1973; Смаль В. "Хроника ночи" // ВМ. 14.VI.1973; Бондарева Е. Время в характерах киногероев // Неман. 1975. № 1. С. 161; Фигуровский Н. Кинематограф и писатель // ИК. 1981. № 4. С. 190.

A political film about dramatic events on board the plane flying to an African country. REVIEWS: the film's philosophy is speculative and abstract: the world is presented in the image of a plane flying into an abyss, in the face of a possible death each character reveals his/her social essence; events become symbols, each character unreal; the director's techniques are conventional; the film is full of ingenuity, skillfulness, and even refinement, but the form is not neutral in art: trying to refute the philosophy of despair and fear the author yielded to the art, which advocates this philosophy; the director stated that in dealing with the international theme one should not simply illustrate political situations but enrich and develop film language (he used the technique of "film in film", and segmented screen), dramatic structure, "unity of ethical attitude to the subject"; complexity of the form and the author's pretentiousness could not conceal the characters' banal nature (they turned out to be exponents of slogans), platitudes about the fates of humankind, and the choice of a person's stand in a difficult situation.

1973

БОЛЬШОЙ ТРАМПЛИН (ВЯЛІКІ ТРАМПЛІН) (A LARGE SPRING-BOARD) — ч/б, ш/э, 8 ч., 2218 м, 81 мин., в/э 13.V.1974 г.

Сц. Л.Браславский; реж. **Леонид Мартынюк**; оп. Д.Зайцев; худ. В.Чернышов; комп. Ш.Каллош; звукооп. Ю.Сбоев; втор. реж. Р.Мирский; втор. оп. Л.Сушкевич; худ. по кост. Л.Горохова; худ.-грим. Н.Немова; ред. С.Поляков; монт. Л.Ренич; дир. С.Терещенко, Г.Бычковский. В ролях: братья-близнецы Саша и Андрюша Будыхо (Саша Лавров), Э.Виторган (тренер), Л.Леонова (Лаврова), Вика Булыгина (Вика Новожилова), Александр Козлов (Юра Сокольников), Виктор Карабанов (Вася Васин), С.Крылов (Никитич), Г.Рогачева (учительница) П.Кармунин (начальник отдела кадров); Сергей Кузнецов, Валерий Брызгалов, Валерий Веселков, Олег Шерстобитов, Сергей Овинцев, М.Петров, А.Долгая, М.Зинкевич, К.Кулаков, В.Турмович, С.Некипелова, А.Владомирский, А.Кашперов, И.Смушкевич, В.Барковская, Ф.Шевяков, А.Зимина, Н.Татищева, члены сборной команды СССР по прыжкам с трамплина, а также юные прыгуны Перми, Ленинграда и Минска.

Киноповесть.

Бронзовая медаль и диплом III-й степени фильму; диплом Л.Браславскому "за лучшее сценарное решение";
Спецприз редакции газеты "Советский спорт" братьям-близнецам Саше и Андрюше Будыхо "за наиболее полное и яркое воплощение становления спортивного характера" на V ВФ спортивных фильмов (Таллин, 1974);
Почетная грамота ЦК ВЛКСМ на Всесоюзной неделе детского кино (Москва, 1975).

В Белореченск возвращается из Москвы после окончания аспирантуры в прошлом известный спортсмен, а ныне тренер по прыжкам с трамплина Виктор Жегланов. Во время тренировок он замечает, что рядом с трамплином прыгают с "кочки" (самодельного трамплина) "дикари-слаломисты", обращает внимание на одного из них — Сашу Лаврова — и приглашает к себе в секцию. Саша хочет сразу прыгать с большого трамплина, но тренер говорит, что надо сначала потренироваться на детском. Придя домой к Саше, Жегланов знакомится с его матерью и сестрой Люсей. Саша едва соглашается тренироваться. Появившись в первый раз на тренировке, он побивает рекорд малого трамплина. Когда через месяц тренер допускает к прыжкам с большого трамплина двух лучших спортсменов секции (в частности Юру Сокольникова), Лавров обижается. Придя к тренеру домой по его приглашению, Саша говорит, что запомнил Жегланова, когда тот установил рекорд белореченского трамплина, а он решил, что прыгнет дальше. Тренер говорит, что от скромности Саша не умрет. Жегланов усовершенствует крепления на лыжах, которые ему подарил владелец одной лыжной фирмы. Саша умело помогает ему. Тренер дарит лыжи Саше. По дороге домой тот встречается с одноклассницей Викой, которую приглашает посмотреть прыжки с трамплина, но она уже согласилась пойти с Юрой (Вика обиделась на Сашу за то, что не сдержал слово и зазнался). Появляется Юра, который говорит, что Саша выклянчил лыжи у Жегланова. Он с приятелями спускают Сашу с ледяной горки головой вниз. Саша идет один на большой трамплин, прыгает и падает, сломав два ребра. Узнав об этом, Вика передает Саше в больницу свои стихи о нем. Придя после больницы на спортбазу, Саша узнает от помощника Жегланова, Никитича, что его исключили из секции до конца сезона и не берут в летний спортивный лагерь за самовольство. Он пытается устроиться на завод, где работал его рано умерший отец, чтобы заработать деньги на лыжи. Начальник отдела кадров обещает помочь (лыжи



Э.Виторган — Жегланов, А.Будыхо — Лавров

есть на заводской спортбазе), но Саша не хочет брать даром. Он решает не возвращаться в секцию и уезжает в Заполярье, где можно прыгать девять месяцев в году — тогда он всех "запрыгает". Милиция возвращает его домой. В следующем сезоне Саша не приходит в секцию. В Белореченске начинаются тренировочные сборы с участием ведущих прыгунов с трамплина Советского Союза. Тренер видит, что Саша опять прыгает с "кочки". Его друг — чемпион мира — спрашивает, не стоит ли вернуть Сашу? Тот отвечает, что Лавров должен прийти сам, а если он его позовет, с Сашей уже не справиться. Чемпион приходит к Саше в школу. Тот говорит, что тренер правильно его исключил. Чемпион советует сказать это самому тренеру. Саша возвращается в секцию. Потерянное время сказывается, но Саша упорно тренируется. Жегланов включает его в число юных участников соревнований на кубок Белореченска, в которых участвуют и мастера. Первый прыжок с большого трамплина неудачен. Саша вновь поднимается на стартовую площадку.

"И зрители, и кинематографисты одинаково любят фильмы, в которых герой — сильный, волевой человек, незаурядная личность. Но, как правило, таким героем бывает человек сложившийся, взрослый... В фильмах же из жизни детей этих "незаурядных" обычно разоблачают, перевоспитывают, сбивают с них спесь. Мальчик, который выделяется из среды одноклассников, — это чаще всего гордец и себялюбец, и к концу фильма он бывает за это наказан... [Этот фильм] впервые в нашем игровом кинематографе показывает увлекательный вид спорта — прыжки на лыжах с трамплина. По-видимому, он показывает впервые и такую ситуацию: упрямый мальчишка-шестиклассник своевольничает и нарушает все заведенные порядки, а ему это прощают... по той причине, что он талант и незаурядная личность" (Асаркян А. Большой трамплин // СКЗ. 1974. № 5. С.5).

"...Ведающие кинопрокатом дяди и тети удручающим единодушием загоняют добрый и умный фильм под рубрику "для детей". А он скорее адресован взрослым. Взрослым — о детях... Если и можно чем-то оправдать эту досадную ошибку, то лишь тем, что по разным причинам взрослым персонажам фильма повезло гораздо меньше, чем детворе. Там, где это обусловлено слабостью драматургии... все ясно. Это касается образов стандартного Никитича и безликой

мамы главного героя. А вот явное поражение Э.Виторгана... объяснить труднее. Едва ли не самое неприятное качество в спорте — рисовка, самолюбование, стремление непременно "нравиться". В искусстве — то же самое. Э.Виторган, наделенный приятной внешностью, зачем-то почти постоянно позирует перед камерой и потому кажется манерным даже в лучших по драматургии кусках ленты... Человеческой цельности в тренере гораздо меньше, чем в его воспитаннике... По-настоящему интересна... лишь работа... близнецов, "на пару" сыгравших сложнейшую роль... Не мало ли для того, чтобы говорить об успехе фильма? Оказывается, не мало... Радостной неожиданностью явилась глубина режиссерского исследования характера подростка. Не умаляя заслуг сценариста и безусловно талантливых юных актеров, мы вправе особо выделить работу постановщика... При всей своей необычности поступки Саши Лаврова всего лишь варьируют поведение его сверстников в других фильмах, пьесах или книгах. В таких случаях важно не то, что говорит герой, а то, как он это делает. Угловатый, резкий в своем наивном максимализме, в неуемном стремлении самоутвердиться, Саша обостренно чуток, он, "как мальчишка, боится фальши". Паренек весь в полутонах, нюансах, едва заметных движениях души. И одновременно это натура здоровая, цельная. Попробуй добиться, чтобы юный актер донес до зрителя всю эту сложнейшую гамму черт характера! Л.Мартынюк добился своей цели. Можно представить себе, какой нелегкой ценой. И наверняка контакту между режиссером и исполнителями роли Саши способствовало свойственное Л.Мартынюку стремление всегда "искать и находить, найти и не сдаваться". А ведь его Саша именно такой! Спорта в фильме много. Прежде всего — мужественных взлетов "крылатых лыжников"... Свистит, звенит в ушах морозный воздух, напоенный жаркими мелодиями борьбы. Да, "в спорте надо жить ярко!" Как и в искусстве" (Савин Е. "Найти и не сдаваться!" // Физкультурник Белоруссии. 31.V.1974).

"Городской пейзаж в фильме... как бы постоянно ограничивает движение людей, узкие пешеходные дорожки словно зажаты сугробами. Даже зимний каток выглядит на экране загроможденным тесным участком. И, наоборот, все эпизоды лыжных тренировок пронизаны светом и воздухом... Большой трамплин не только связывает человека с природой, но и выявляет его смелость, мужество, ловкость, умение. Камера фиксирует легкое парение в воздухе, скульптурную пластику фигур, особую грацию приближения к земле... Эти кадры стали эмоциональным фоном картины... Может быть, именно разница их [близнецов Будыхо] темпераментов позволила режиссеру сделать характер "двуединого" героя таким живым и непосредственным. Перед нами предстает мальчишка... "беспокойный". Не такой, как все. Помните одаренную творческим воображением Настю, которую никак не понимают взрослые и дети, горестно вздыхающие: "Ох, уж эта Настя!" Казалось бы [тут]... аналогичная ситуация. Но если Настя по характеру довольно созерцательна, как бы погружена сама в себя, в мир своих грез, то Саша Лавров необычайно действен, активен... Другие ходят по земле, а ему нужно на землю прыгнуть. Незамедлительно и удачно... "Настоящий спортсмен тот, кто, даже потеряв веру, находит силы доказать свои возможности". Несмотря на "позор" поражения, Саша... обретает эту веру. Он готов еще и еще раз повторить спуск. Не правда ли, это похоже на азбучную истину? Но подросток к ее открытию приходит вовсе не просто, а через собственный опыт, самостоятельно. И в этом пафос фильма. А зритель? Испытывает ли он волнение от этого открытия? Вероятно, не полностью... Причины яркого проявления силы характера парнишки авторы истолковывают упрощенно: самостоятельность его объясняется ранней смертью отца, отсюда и неспокойный характер и стремление к самоутверждению. В фильме намечено несколько конфликтных ситуаций, например, столкновение Саши с тренером, стычки "диких" и "организованных" лыжников. Но стычки эти носят информационно-назидательный характер... Таких проходных эпизодов, к сожалению, немало. И потому тема большого трамплина звучит в фильме несколько обособленно, как авторский монолог — достаточно доказательный и выразительный, но лишь косвенно связанный с внутренней, духовной жизнью беспокойного подростка" (Усов Ю. Перед стартом // СЭ. 1974. № 11. С. 5).

"...Авторы полем деятельности героев избрали... вид спорта, окруженный ореолом романтики... [Они] не интригуют зрителя сюжетными хитросплетениями... Чем захватывает спорт? В первую очередь психологией борьбы, психологией становления характеров. Спорт на наших глазах молодеет, и поэтому особенно интересно проследить за процессом формирования характера юного героя фильма... Тут стоит... вспомнить ленты, авторы которых предметом своего исследования брали взаимоотношения взрослых и детей. Если сравнивать достоинства и просчеты этих картин, то последние, наверное, перетянут. К сожалению, "Большой трамплин" не стал исключением. Это вызвано прежде всего схематизмом, поверхностностью драматургического материала. Уж слишком часто авторы заставляют им верить на слово. В первую очередь это относится к процессу ломки Сашиного характера. Нас познакомили с ним в качестве этакого самоуверенного паренька, а в конце фильма Саша заметно помудрел... понял всю трудность пути на большой трамплин, который в данном случае становится символом спорта. Но этапы этой эволюции скрыты. То есть, мы можем замечать, как слова и поступки тренера воздействуют на Сашу, но психологии изменения характера мальчишки авторам убедительно показать не удалось. Это особенно обидно еще и потому, что фильм обладает и несомненными достоинствами. К ним следует отнести отличную игру юных актеров... Да и тренер, даже при ограниченности материала, предоставленного сценарием... достаточно убедителен. А съемки! Оператор... "выжал" буквально все из благодарнейшей натуры. Приходится только сожалеть о том, что фильм... черно-белый. Так как все-таки оценить "Большой трамплин"?.. Однажды, выходя из зала после утреннего сеанса, я невольно услышал разговор двух мальчуганов: "А у нас трамплин есть?" "Есть за городом". "Вот бы прыгнуть!" Не в этом ли главное?" (Виноградов С. Трудный путь на большой трамплин // СС. 13.XII.1974).

Библиография: Соловьев В. Кто прыгнет с большого трамплина? // ВМ. 14.XII.1972; Крупеня Я. Цяжкі трамплін // НГ. 25.V.1974; Крупеня Я. Трамплін у вялікае жыццё // Звязда. 2.VI.1974; Шастакова Э. Звілістыя сцежкі ў вялікі спорт // ЛіМ. 26.VI.1974; Верпуховская Е. Мечта о полете [монолог авторов] // СЭ. 1973. № 22. С. 20; Бондарева Е. Киногод 1973-й: Заметки со смотра-конкурса киностудии "Беларусьфильм" // ВМ. 21.VI.1974; Пальмова С. Экран: находки и промахи. Послесловие к кинофестивалю // СС. 29.XII.1974; Бондарева Е. Время в характерах киногероев // Неман. 1975. № 1. С. 163—164;Близнецы с "большого трамплина" [Интервью с Л.Мартынюком] // СС. 1.III.1975; СБК. С. 178; Браславский Л. Манящая загадка рекордов // СК. 7.II.1978; Павлючик Л. Добрый экран: Заметки о белорусском кинематографе для детей и юношества // ЗЮ. 5.IV.1979.

A film narrative about a teenager who is a springboard jumper beginning his career in big sports. Prizes at the All-Union Film Festival. REVIEWS: spectators like films about strong outstanding personalities, but as a rule, these people are adults (unusual kids are usually re-educated in the movies); in the film for the first time this kind of hero is a boy; the big springboard connects people with nature, the shots of the springboard jumps are the emotional background of the film; it may have been exactly the difference in the temperament of the twin brothers playing the hero that allowed the director to make his character so lively and ingenuous, but the reasons for the hero's independence, his strength of character were interpreted in a simplistic manner; a number of plot development lines proved to be predictable and obvious; the director proved his ability to work with young actors, so he can be called an heir of L.Golub in children's cinema; the director of photography spectacularly filmed both nature and people but the spectacle was not an end in itself for him: his task was to show not only the process of the formation of a sports champion but also personal development; successful was the acting of the Budyko brothers and E.Vitorgan.

БЫТЬ ЧЕЛОВЕКОМ... (БЫЦЬ ЧАЛАВЕКАМ...) (TO BE A MAN...) — цв., обычн., 14 ч. (2 сер.), 3709 м (1-я сер. — 1819 м, 2-я сер. — 1890 м), 130 (64+66) мин., в/э 17.XII.1973 г.

Др. назв. "Индустриальная баллада".

По заказу Государственного комитета Совета Министров СССР по телевидению и радиовещанию.

Сц. Б.Половников; реж. **Александр Игишев**; оп. В.Николаев; худ. В.Кубарев; комп. Л.Моллер; звукооп. В.Устименко; втор. реж. А.Лейзенберг; втор. оп. Л.Пекарский; [худ. по кост. А.Лозицкий, Г.Юсис]; худ.-грим. С.Михлина; монт. В.Коляденко; ред. Е.Ростиков; дир. И.Леоненко. В ролях: Н.Сектименко (Иван Белоус), Б.Владомирский (Середа), Ю.Каморный (Королев), Н.Зоткина (Надя), Н.Санько (Валька), Л.Румянцева (Света), А.Луцевич (Буравчик), К.Веремейчик (Петрович), С.Проханов (Жека), А.Владомирский (очкарик Саша), А.Ивановский (культурист Федя), З.Недбай (Лариса), Г.Куликов (Рублев), В.Тарасов (Решетников), В.Цаава (шофер Гиви); Г.Овсянников, М.Зинкевич, Н.Власенко, Л.Игишева, Л.Рентель, В.Кубарев, Игорь Тозик.

Производственный телефильм.

Экранизация по мотивам повести Г.Немченко "Здравствуй, Галочкин!" (1966).

Строитель Иван Белоус после конфликта с руководством из-за борьбы за правду уезжает из Гомеля на Мозырьнефтехимстрой. Его провожает приемная мать: Иван рано потерял родителей. В штабе стройки удивлены, что он приехал без направления, но здесь мало специалистов и прораб Середа берет его на свой участок бригадиром. В общежитии Белоус знакомится с членами бригады Борисом Королевым, Жекой, Федей, очкариком Сашей. Явный лидер среди них — Королев, потому Белоуса принимают без особого энтузиазма. Бригаде достается невыгодный объект — операторная. На собрании бригады Белоус знакомится с остальными ее членами — Надей, Валькой, Светой. Его заместителем становится Андрей Буравчик. На объект не подают раствор, и добывать его Белоусу приходится с помощью указателя "Срочный комсомольский объект". Он добивается, чтобы их бригада сама монтировала перекрытия. Середа намекает, что бригада может стать комплексной. Иван ухаживает за Надей, приглашает ее в кино. Она рассказывает о себе: сирота, ее воспитала учительница. У Белоуса не ладятся отношения с Середой, поскольку Иван — человек прямой, а Середа привык выгадывать, хитрить. Постоянные конфликты у Белоуса и с Королевым, вплоть до драки из-за Жеки, молодого парнишки, детдомовца, которого Королев спаивает. Заявив Белоусу, что ему от жизни много надо — почет и слава — и что один из них лишний, Королев уходит из бригады. Утром на стройке Жека, чтобы доказать Белоусу, что он не с похмелья, пытается пройти по доске на высоте и падает. Середа обвиняет Белоуса. Королева он делает бригадиром другой бригады.

Королев предлагает Наде работать с ним. Их встречу видит Белоус. Он узнает, что Середа сделал бригаду Королева показательной. Белоус идет к главному инженеру Рублеву и просит дать ему возможность работать нормально. Тот посылает их бригаду на более важный объект — строительство компрессорной. Белоус навещает в больнице Жеку, у которого перелом ноги, интересуется, не хочет ли он работать с "героем" — Королевым, но тот отвечает, что у него есть своя бригада. Соседям по палате Жека говорит, что приходил "старший братан". На собрании двух бригад Середа хвалит Королева, а Белоуса обвиняет в волюнтаризме, тяге к деньгам. Белоус уходит с собрания. Надя бежит за ним,



Н.Сектименко — Белоус

пытается утешить, но он груб с ней, потому что видел с Королевым. Жека рассказывает ему, что Буравчик выступил на собрании против Середы. Надя уходит в бригаду Королева. На собрании Валя обвиняет Белоуса в резкости и равнодушии. Решают выбрать совет бригады и вызвать бригаду Королева на соцсоревнование. Белоус пытается наладить отношения с Надей, но она не хочет с ним говорить. Середа ругает Белоуса, поскольку его бригада сделала кровлю не по чертежам. Они идут к Рублеву, и тот одобряет технологические новшества Белоуса. Новый парторг нефтехимстроя Решетников, с которым Белоус работал на прежней стройке, спрашивает у него, как тут насчет правды. Иван отвечает, что дерется за нее. Белоус узнает, что Королев по совету Середы тайком возит бесхозный кирпич, чтобы выполнить показатели по экономии. Но Королев говорит, что все законно, а Белоус злится на него из-за Нади. Белоус переживает, пьет, размышляет о том, что такое быть человеком. Жека уговаривает его пойти к парторгу. Но оказывается, Решетникову уже все рассказал Буравчик. Парторг отправляет Белоуса в командировку отбирать людей на стройку. Королева и Середу отстраняют от руководства. Вернувшись, Белоус узнает, что Надя уезжает. Иван торопится на станцию, находит Надю. Она остается.

"...В фильме названо конкретное место действия — "Мозырьнефтехимстрой" и съемки проводились прямо тут же, на строительных площадках этого нефтекомбината. Рабочие даже участвовали в массовых сценах и отдельных эпизодах. Так что актеры имели возможность, по свидетельству режиссера, некоторые черты своих героев "списывать с натуры". Такое "максимальное" приближение к действительности нашло свое отражение и в точно обозначенном создателями фильма времени — конкретно назван третий, решающий год девятой пятилетки. Хотя известно, что "производственный" фон — еще не панацея от неудач, но все-таки казалось — вот те идеальные условия, которые, при соответствующем сценарии, помогут авторам внимательно исследовать человеческую психологию, поведение героев в повседневной производственной атмосфере... Что же разворачивается перед телезрителем на этой поражающей масштабами стройке, на фоне величественных конструкций?.. О чем фильм?.. Создается впечатление, что, несмотря на усилия большого съемочного коллектива, наличие хороших актеров, несмотря на то, что фильм снимался "на месте действия", настоящая жизнь шла где-то рядом. События его развиваются точно по какому-то заколдованному кругу, как говорят, совершая "бег на месте". Почему произошло так? Мне кажется, первый шаг назад авторы сделали тогда, когда, обратившись к повести... вышедшей в свет в 1966 году... оставили без изменений конфликтные ситуации тех [лет]... а актеров заставили разыграть их в новых временных рам-

ках, действовать сегодняшних героев в заданной схеме старых производственных отношений. То, что было естественно и логично в книге, в телефильме... привело к искусственности многих ситуаций, их недостоверности. И не спасают ни "производственные пейзажи", ни модные галстуки, ни современные песни. Люди живут в новых общежитиях, работают на новой стройке, а производственные вопросы решаются по старинке... На суд зрителей вынесены не результаты творческого исследования жизни, а неглубокие зарисовки при помощи известных экранных форм воплощения. Это — и виденные неоднократно в различных фильмах кадры, и однообразное решение темы воспоминаний о детстве, и счастливый конец... Нет слов, фильмы на рабочую тему нужны. Но данная работа — это скорее поворот, повышенный интерес к теме, нежели глубокое проникновение в нее" (Плавник А. А настоящая жизнь шла где-то рядом... // ВМ. 3.I.1974).

"...Путь к сердцу и уму телезрителя "продукция", о которой идет речь, к сожалению, не нашла... Почему персонажи (язык не поворачивается назвать их "героями") в фильме не разговаривают, не общаются (не будем пока говорить о содержании их разговоров), а... декламируют... декламируют... утрируют... педалируют, одним словом — выступают!.. Фильм цветной. Но, ой, как не богат он красками... актерскими. Особенно это касается главных героев, простите, персонажей. Чем дальше смотришь фильм, тем больше ловишь себя на мысли, что парня и девушку "сняли" с плакатов, обильно развешанных здесь же на стройке, "оживили", заставили работать, спорить и даже... любить друг друга. Но забыли при этом... "вдохнуть" в них душу. Отсюда пустые, свободные от мыслей и эмоций глаза "героя" даже в тех эпизодах, где он говорит о чем-то очень важном. Нам... приходилось неоднократно бывать там, где снимался телефильм... Какие замечательные ребята трудятся на этой ударной комсомольской стройке! Как они интересно, содержательно, широко живут! Как велик круг их интересов! Конечно же, им приходится решать сложные проблемы, преодолевать трудности. Порой немалые. Стройка есть стройка. Но как подлинные, живые герои не похожи на молодых строителей, показанных в фильме. Насколько они проще, искреннее, современнее. Похоже, что создатели фильма забыли, что их произведение датировано годом 1973-м... Может ли и должен ли человек, если речь идет о живом человеке, а не о кинороботе, быть все время одинаковым, "заданным", удручающе однообразным? Тем более, если все это, в конечном итоге, выливается в то, что мы называем "ложная многозначительность", когда на экране бушуют страсти под стать шекспировским. Чего стоит, например, финальная сцена... Так и хочется, глядя на все это, повторить любимое изречение одного из героев фильма — "Тады, ой!"... Оно изобретено... рождено создателями фильма лишь для того, чтобы один из персонажей... к месту и не к месту "латал" этим нелепым "неологизмом"... прорехи в режиссерском замысле. А может быть, мы ошибаемся, и режиссер прибегнул к помощи "тады, ой!", чтобы как-то обелорусить материал... Вероятно, с этой же целью главный персонаж картины... в самых неподходящих местах то и дело роняет слово "добра"... Поразмыслить после этого фильма хочется о многом... И, прежде всего, об ответственности художника перед темой... Телеэкран же дает возможность поистине фантастического "тиражирования" произведения... Всегда ли мы думаем об этом?.. Не менее важным нам представляется вопрос о ПРАВЕ НА ТЕМУ... Конечно, никто не лишен права на творческий поиск. Но телезрителей... интересуют не поиски, а находки" (Колчунова В., Панасенкова А., Бобр А. "Тады, ой!" // ЗЮ. 29.I.1974).

Библиография: Віктараў С. "Юніцеры" едуць у Мазыр // ЛіМ. 8.І.1973; Соловьев В. Когда фильм — эксперимент // ВМ. 26.V.1973; Струнин А. Быть человеком // Гродненская правда. 31.XII.1973; Бондарева Е. Киногод 1973-й: Заметки со смотра-конкурса киностудии "Беларусьфильм" // ВМ. 21.VI.1974; Бондарева Е. Время в характерах киногероев // Неман. 1975. № 1. С. 163; Бондарева Е. Слагаемые качества: Размышления критика о путях развития белорусского кино // СК. 9.IV.1976; Нячай В. Мастацтва тэлеэкрана // Звязда. 25.V.1976; Нячай В. Галоўная формула поспеху // МБ. 1983. № 6. С. 46—47.

An "industrial" TV film based on the motifs of the long short story *Hi, Galochkin* by G.Nemchenko about young builders of the Mozyr Oil Refinery. REVIEWS: breaking into industrial problems the authors try to show them in such a way as to reveal the deep human nature of the conflicts; the film has a harmonious ensemble of actors; the film was shot on location in Mozyr, real workers were involved in mass scenes. But the "industrial" background is not a panacea for failures: the situations are artificial and unauthentic because the authors transferred the conflicts of the story, which had come out in 1966, into the 1970s; the heroes came off the posters, but the authors forgot to give them life; they are despondently monotonous; the authors illustrated the scheme worked out in a number of films: an honest simple guy is opposed to go-getters.

ВСТРЕТИМСЯ (СУСТРЭНЕМСЯ) (WE ARE SURE TO MEET) — ч/б, обычн., 2 ч., 590 м, 22 мин., в/э VI.1974 г.

Др. назв. "Невеста".

Сц. Ф.Демьянченко; реж. **Георгий Мыльников**; оп. К.Куринной; худ. В.Белоусов; звукооп. И.Аполлонова; худ.-грим. Г.Кривошанова; монт. Т.Коган; ред. Р.Романовская, Л.Пинчук; худ. рук. С.Кулиш; дир. Л.Чавкина. В ролях: Н.Черкес (Марина), Н.Кононович (Рая), А.Вдовин (солдат), В.Кузьмин (Генка).

Киноновелла.

Солдат Юра приезжает в отпуск в небольшой городок к девушке Рае, которую считает невестой. На улице около ее дома его замечает Марина, снимающая комнату в соседнем с Раей доме, и узнает по виденной у Раи фотографии. Не решаясь войти в дом, Юра просит Марину позвать Раю. Та, возвратившись, сообщает, что Рая надолго уехала. Расстроенный Юра уходит, забыв привезенный с собой арбуз. Марина догоняет его и предлагает обсохнуть (идет дождь) и отдохнуть у нее, поскольку обратный поезд только завтра. Утром у озера Юра с Мариной видят приплывшую на лодках свадьбу, где невеста — Рая. Он произносит тост и, когда сваха спрашивает, чей он, отвечает, обняв Марину, что приехал к невесте. Влюбленный в Марину шофер Генка ревнует, лезет в драку. Юра бросает его в озеро. Марина провожает Юру. Они съедают в вагоне арбуз, угостив и других пассажиров. Когда Марина идет домой, огромный БелАЗ Генки послушно едет за ней.

Библиография: НФ. 1974. № 6. С. 17.

A film novella about a soldier who came to see his bride during his vacation.

ГОРЯ БОЯТЬСЯ — СЧАСТЬЯ НЕ ВИДАТЬ (ГОРА БАЯЦЦА — ШЧАСЦЯ НЕ БАЧЫЦЬ) (NOTHING VENTURE, NOTHING HAVE)

— цв., обычн., 14 ч. (2 сер.), 3703 м (1-я сер. —1866 м, 2-я сер. — 1837 м), 130 (65+65) мин., в/э 30—31.XII.1974 г.

По заказу Государственного комитета Совета Министров СССР по телевидению и радиовещанию.

Сц. и реж. **Виктор Туров**; оп. В.Политов, С.Стасенко; худ. В.Дементьев; комп. О.Янченко; песни на стихи Р.Бернса в переводах С.Маршака исп. ВИА "Песняры" под рук. В.Мулявина; звукооп. Г.Басько; втор. реж. А.Календа; ред. Р.Гущина; худ. по кост. Н.Жижель; худ.-грим. В.Гражданкин; монт. Е.Аксененко; худ.-декор. В.Ковалев; дир. А.Жук. В ролях: К.Адашевский (царь Дормидонт и скоморох), Н.Воробьева (Анфиса), Е.Сабельникова (Настя), Г.Сысоев (Иван Тарабанов и скоморох), Б.Бабкаускас (генерал и хозяин балагана), А.Масюлис (начальник стражи и главный скоморох), В.Александров (Горе-злосчастье и Петрушка), В.Соколов (заморский королевич), В.Букин (купец и скоморох), Ю.Балмусов (казначей и поэт), К.Виткус (хозяин таверны), Е.Крючков (слуга царя), Л.Каплин, Н.Новичихин (скоморохи), Е.Перов (мельник); Л.Демина, М.Капнист, П.Первушин, Р.Шмырев, В.Терехов, С.Фесюнов, П.Саударгас, О.Янченко, Н.Красовский, Ф.Хацкевич, Д.Капка, Т.Муженко, А.Зимина, В.Рыжий.

Телефильм-сказка.

Экранизация по мотивам одноименной пьесы-сказки С.Маршака (1922).

На ярмарке перед балаганом собирается толпа зрителей. Хозяин балагана хочет начать представление, но выясняется, что часть актеров сбежала, а остальные передрались. Ему приходится пригласить выступить скоморохов, которые предлагают показать сказку. Открывается занавес, и сказочное действо оживает... В трактире друзья и невеста Настя провожают уходящего на царскую службу Ивана Тарабанова. Царь Дормидонт едет на охоту с заморским королевичем, генералом, начальником стражи, свитой. Слуги обыскивают лес — ищут разбойников — и находят ограбленного купца Поцелуева, которого принимают за разбойника и привязывают к дереву, чтобы не помешал царской охоте. Царь и королевич стреляют дичь, но королевич обнаруживает на тетереве шнурок: начальник стражи привязал птиц, чтобы угодить царю и его гостю. Королевичу же объясняют, что это порода такая. Охотники собираются разводить костер, жарить дичь, но нет огонька. Поцелуев предлагает царю кремень и огниво со словами: "Вот вам мое добро и Горе-злосчастье впридачу". Тут же возвращается его упряжка со всем добром, а у царя начинается тоска. Во дворце королевич ухаживает за царевной Анфисой. Начальник стражи сообщает царю, что конь захромал, погода плохая, портреты предков со стен падают, а казначей — что казна пуста. Королевич собирается ехать домой, потому что уже две недели умирает здесь с голоду, после чего Анфиса тоже решает уехать к тетке —королеве. Генерал сообщает, что им объявили войну принц Бульонский, король Сардинский и герцог Прованский, а сам он собирается на службу к королю Сардинскому, потому что три месяца не получает жалованья. Царь грозит ему, зовет стражу, но та уже вся разбежалась. Только Иван Тарабанов стоит на часах. Горе-злосчастье видит, что "мыкать горе" царь не умеет, проку от него не будет, и учит его, как от него избавиться. Царь зовет Ивана... В балагане объявляется антракт.

Скоморохи вновь открывают занавес... Царь предлагает Ивану купить перстень, шпагу, даже корону, тот отказывается, но на табакерку соглашается, покупает ее за пятачок и лишь просит царя написать расписку. Иван уходит на войну, и в дороге обнаруживает рядом с собой Горе. Однако он не кручинится, да и некогда — в поход идет. Горе понимает, что тут ему нечем поживиться, и учит Ивана, как от него избавиться. Но тот не хочет действовать обманом. По дороге Иван заходит в трактир, где его приветствуют друзья. Горе



К.Адашевский — Дормидонт, Б.Бабкаускас — генерал

спрашивает старика, много ли горя он на веку видал? Тот отвечает: "Горя бояться — счастья не видать". Во время дальнейшего пути Ивану удается хитростью заманить Горе в табакерку. Зайдя напиться воды в дом мельника, он встречает Настю. Она живет теперь у дяди-мельника, который разбогател, продав купцу веревочку, а с ней Горе-злосчастье впридачу. Иван рассказывает, что Горе с ним: захирело в табакерке, но все же досаждает, а совесть не позволяет Ивану передать его кому-нибудь. Настя говорит, что дядя хочет выдать ее замуж против ее воли за богатого купца Поцелуева. Собираются гости на обрученье. Настя не принимает подарков и объявляет, что ее жених — Иван. Мельник сердится: у него же ничего нет. Иван показывает дорогую царскую табакерку. Все решают, что он вор, и ведут в царский дворец. У царя все хорошо: к нему вернулись казна, генерал, Анфиса, а к ней — королевич. Начальник стражи докладывает, что принесли похищенную драгоценность. Увидев табакерку, царь сначала не хочет ее признавать. Но Анфиса возмущается — это наше! Тогда царь велит Ивану вернуть расписку и уходить: он его прощает. Иван требует назад пятачок. Но тот где-то затерялся, и царь, мельник и купец собирают на пятачок мелких монет. Солдат отдает расписку с волшебными словами. Царю, купцу и мельнику становится дурно. Царь открывает табакерку, и Горе-злосчастье оказывается на троне. В трактире веселятся Иван и Настя с друзьями... Зрители аплодируют скоморохам.

"[В.Туров:] Мне хочется в этом фильме через сказку, показанную средствами лубка, русского примитива, рассказать об актерском творчестве, о чуде искусства, о красоте фольклора. Вспомнить те традиции, которые издавна жили в искусстве ярмарочных балаганов. Актеры... будут жить как бы в двух измерениях — в сказке и в жизни — и потому будут исполнять по две роли... Поскольку в русском балагане не было актрис, а все женские роли играли мужчины, то Анфиса и Настя, которые были в сказке Маршака, стали у нас дочками реквизитора... Мы не случайно выбрали Бернса, потому что его тоже подарил нам Маршак... Была у меня еще одна затаенная мечта... Захотелось проверить самому, смогу ли я действительно создать веселый, смешной, комедийный и вместе с тем серьезный фильм" (Валентинова В. "Сказка о сказке" // СЭ. 1974. № 1. С. 18).

"Характеризуя киногод-73, следует обратить внимание на работу художников В.Дементьева и Н.Жижель в [этом фильме]... Картина несколько внутренне статична, но интересна по колориту, общей жизнерадостной и светлой атмосфере, любви к народной мудрости и талантам... Я бы выделила еще мастерское исполнение роли царя Дормидонта... К.Адашевским и обаятельность Е.Сабельниковой в роли солдатской невесты Насти" (Бондарева Е. Киногод 1973-й. Заметки со смотра-конкурса киностудии "Беларусьфильм" // ВМ. 21.VI.1974).

"Театр и телевидение в настоящее время находят все большие зоны соприкосновения... Порой влияние театральной стилистики сказывается в телефильмах, отнюдь не являющихся по своей структуре спектаклями. Эти приемы яркой театральной зрелищности украшают телевизионные ленты, придают им форму увлекательного представления. Так, например, построен [этот] фильм... творчески развивающий традиции балагана, ярмарочного представления. Действие открывают скоморохи, задавая тональность карнавала, в который вовлекаются действующие лица фильма — сказочные персонажи — и в котором авторы словно приглашают принять участие и самих телезрителей" (СХТ. С. 104).

"В первых кадрах картины Виктор Туров обрушивает на зрителя каскад трюков, радугу красок, какафонию звуков, сразу, без предупреждения, вводя в атмосферу условного действа. На экране — сцена, а на сцене — герои сказки, чьи поступки по ходу сюжета комментируют скоморохи, они же... ансамбль "Песняры". Распорядитель этого балагана (Б.Бабкаускас) с помощью усиков да необычайно живой мимики перевоплощается то в одного героя, то в другого. И в довершение всего персонажи пьесы то и дело "выпадают" из сюжета, адресуя нам, зрителям фильма, колкие реплики и едкие замечания. Одним словом, на экране царит некий условный мир, придуманный, сочиненный авторами по прихоти пылкой фантазии. И первоначально даже трудно решить, к какому жанру отнести это представление. Есть в нем и элементы простодушного народного лубка, обогащенного возможностями экрана, и фильма-концерта, в котором популярный ансамбль замаскировался под актеров. А может, это бенефис актеров, притворяющихся то певцами, то скоморохами, то коверными? Или мюзикл с вкраплениями сатирической комедии? Или комедия с элементами мюзикла? Или просто сказка, рассказанная современным языком современным детям? Пожалуй, и то, и другое, и третье, но более всего — последнее. Ибо, отдав в прологе щедрую дань бурлеску и всяческим экранным чрезмерностям, договорившись об условиях игры (все, мол, дальше будет понарошку), фильм постепенно входит в лоно старой доброй сказки, где властвуют свои законы, освященные вековой традицией. Здесь добро всегда торжествует, а зло будет принародно посрамлено. Здесь на долю главных героев выпадут несметные испытания, но дело кончится свадьбой. Здесь бедный окажется умным и честным, а богатый — тупым и злобным. В соответствии с этой традицией и течет действие фильма, скорректированное, правда, ироничным авторским прищуром. И традиционные характеристики благодаря этому приобретают некие гипертрофированные черты. Если уж на экране царь, то это апофеоз нерасторопности и ограниченности. Принцесса пуста и взбалмошна, не по годам капризна и не по средствам привередлива. Ей бы только менять наряды, да маячить день-деньской "на сквозняке зеркал". Генерал, возглавляющий государево войско, само собой, труслив, угодлив и хамоват. Купец, удруживший царю Горе, толст и глуп, как пивной бочонок. И, наконец, само Горе — маленькое, серенькое, плюгавенькое. Вот это мизерное и такое коварное существо и послужит, что ли, катализатором, ускоряющим процесс выявления каждого героя в своей сокровенной сути. И окажется, что "мыкать горе", то есть преодолевать жизненные ухабы, сносить удары судьбы, — дело не простое и не каждый с ним совладает. Это под силу только нашим симпатичным героям —солдату Ивану (да-да, тому самому солдату, что один сразится с войском неприятеля, что сварит щи из топора) да красавице Насте, ясноглазой "Золушке", упорно и светло дожидающейся своего счастья. Через эти образы фильм, звучащий до этого на полунасмешливой ноте, выходит на достаточно серьезный разговор, до поры до времени замаскированный сказочными покровами. Умеешь ли ты бороться с трудностями, даже если они кажутся непреодолимыми? Хватает ли у тебя упорства нести по жизни свою ношу честно и достойно, не перекладывать ее на плечи других, тех, что послабее? Всегда ли ты нацелен на некую манящую жизненную высоту или позволяешь душе лениться, разбрасываться на соблазнительные, но необязательные, временные делишки? Можно ли на тебя положиться не только в критическую минуту, но и в каждодневном течении жизни? Вот круг вопросов, которые поднимал фильм, адресованный в первую очередь, детской душе. Нельзя сказать, чтобы вопросы эти поражали особой новизной. Они существуют ровно столько, сколько живет сама сказка. Другое дело, что каждый художник может прочитать их по-новому. Турову такое обновление удалось не до конца, и в результате фильм оказался как бы на перепутье. Нет в нем ни наивной, доверчивой правдоподобности лент наших старых сказочников А.Роу и А.Птушко, столь ценимой детьми, ни скрытой философичности картин, скажем, Ролана Быкова, маняще притягательной для зрителей постарше... Да и на "Беларусьфильме" к тому времени уже была снята картина "Город мастеров", в которой извечные сказочные мотивы прозвучали откровением; в ней яркая, как конфетный фантик, форма, суперсовременный киноязык отвечали современной манере мышления, проблемам, подсказанным сегодняшней действительностью. Эту традицию позже подхватит Леонид Нечаев... Возвращаясь к фильму [В.Турова]... видишь, как здесь все несколько тяжеловесно, старомодно и потому скучновато... Режиссер оказался в этом фильме гораздо большим архаистом, нежели в своих предыдущих "правильных" фильмах. И дело не в отсутствии сногсшибательных ракурсов и монтажных перегибов, не в традиционной форме, плохо согласующейся с манифестом режиссера, а в абстрактной и отсюда неизбежно пресной морали, в размытой сверхзадаче фильма. Он не стал для режиссера нравственно необходимым, отсюда — рикошетом — и вялость режиссерской энергии, так и не высвободившейся, не переклокотавшей в экспериментальной по замыслу работе" (ИЭ. С. 58—61).

Библиография: Арефьева И. ...Рассудком и чувством // ТиР. 1974. № 4. С. 38—39.

A fairy-tale TV film based on the motifs of S.Marshak's play of the same title about the victory of soldier Ivan over Sorrow-Misfortune. Directed by V.Turov, a famous film director of the 1960's generation. REVIEWS: the designers' work draws one's attention, the film's coloring is interesting; methods of a bright theatrical spectacle adorn TV films, this one in particular: it creatively develops the traditions of farce, a show at a fair; at the beginning it is difficult to define the film's genre: it contains elements of a cheap ingenuous popular farce, of a concertfilm, of a musical interspersed with satirical comedy (or vice versa) and a good old fairy-tale, but little by little one becomes convinced that the latter is really true; the canons of fairy-tale are somewhat amended by the author's irony, thanks to which the personages' traditional characteristics acquire exaggerated qualities. Through the characters of Ivan and Nastya the film brings up a serious discussion of the ability to battle with adversity, of honesty and human dignity — the usual topics of a fairy-tale which every artist can interpret in a new fashion. Turov did not manage to do it to the end: the film has neither the naive verisimilitude of the films of the old tale-tellers A.Row and A.Ptushko nor the hidden philosophizing of R.Bykov's films or V.Bychkov's *The Town of Craftspeople*.

ДОБРОЕ ДЕЛО (ДОБРАЯ СПРАВА) (A GOOD THING TO DO) — ч/б, обычн., 2 ч., 547 м, 20 мин., в/э I.1974 г.

По заказу Высших двухгодичных курсов сценаристов и режиссеров при Госкино СССР.

Сц. В.Машков; реж.-дипл. **Геннадий Харлан**; оп. Ю.Елхов; худ. И.Топилин; худ. по кост. Л.Григорьева; [худ.-грим. Н.Кудрявцева]; звукооп. В.Демкин; комп. И.Волчек; втор. реж. Е.Грибов; монт. Л.Кузьмич; ред. Р.Романовская; дир. Е.Вендорф. В ролях: Юра Залесский (Лешка), Г.Милляр (генерал), Ю.Полосина (мама Лешки), Арина Харлан (Света), Сережа Миронов (вожатый), М.Зинкевич (тетка с ковром), Рудольф Дубелир (шахматист); Олег Грачев, Дима Рогачев, Юра Жигман.

Киноновелла.

Во дворе большого дома старый генерал, увлекшись игрой в шахматы, не замечает, как его внучка Света убегает. Мальчик Лешка торопится к четырем часам на сбор, где учеников его класса должны принимать в пионеры. Во дворе он видит плачущую девочку, ищет, чья она, и, наконец, находит генерала. Он опаздывает на сбор, бежит в школу, опрокидывает ведро маляра с краской, пачкается, и школьная техничка не пускает его в школу: пионеры — это первые, а он опоздал и к тому же грязный. Расстроенный Лешка бродит по парку, его узнает генерал, занимающийся в группе здоровья. Узнав о Лешкиных неприятностях, он решает ему помочь: ведь Лешка опоздал по уважительной причине — он помог в беде. Они разыскивают пионервожатого, и генерал уговаривает его снова собрать детей. Вернувшись домой, Лешина мама видит его записку про сбор в четыре часа, но уже вечер. Она идет в школу, и входит в зал в тот момент, когда Лешке повязывают пионерский галстук.

Библиография: НФ. 1974. № 1. С. 21.

A film novella about a boy who was going to a meeting where he was to join the Young Pioneers organization. Though he was in a hurry, he helped a girl who had lost her way.

КОРТИК (КОРЦІК) (THE DIRK) — цв., обычн., 21 ч. (3 сер.), 5949 м (1-я сер. — 1958 м, 2-я сер. — 2009 м, 3-я сер. — 1982 м), 208 (68+71+69) мин., в/э 4—6.VI.1974.

По заказу Государственного комитета Совета Министров СССР по телевидению и радиовещанию.

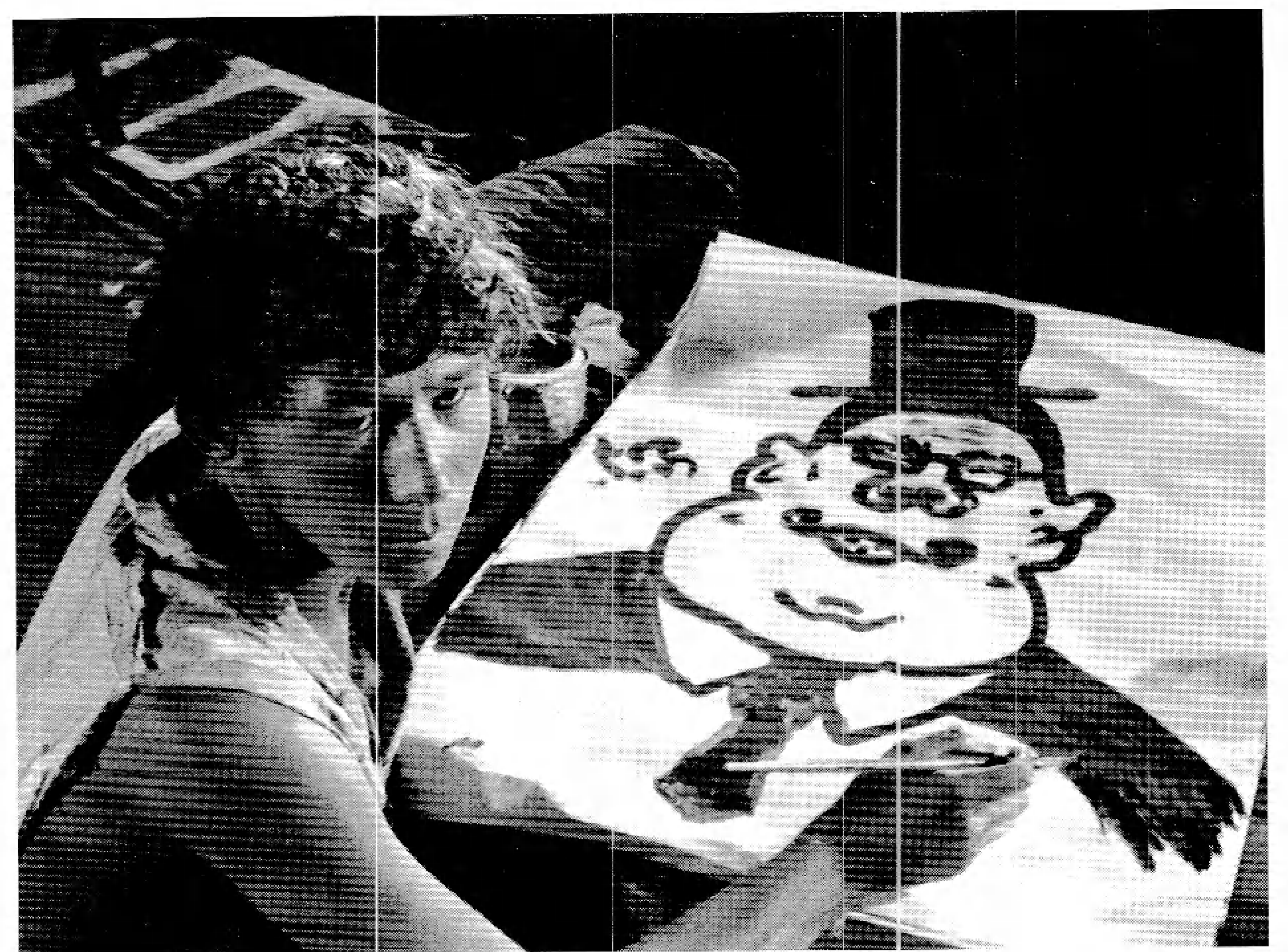
Сц. А.Рыбаков; реж. **Николай Калинин**; оп. И.Ремишевский; худ. Ю.Альбицкий; комп. С.Пожлаков; текст песен Б.Окуджавы; звукооп. С.Шухман; втор. реж. В.Светлов; втор. оп. Е.Пчелкин, С.Грязнов; худ. по кост. А.Грибова; худ.-грим. Г.Храпуцкий; монт. Е.Волкова; ред. И.Кавелашвили; дир. А.Круковский. В ролях: Сергей Шевкуненко (Миша), Володя Дичковский (Генка), Игорь Шульженко (Славка), М.Голубович (Полевой), Э.Виторган (Никитский), З.Федорова (бабушка Миши), Л.Кмит (дедушка Миши), Н.Чемодурова (мать Миши), В.Сергачев (дядя Сеня); Саша Примако (Коровин), Андрей Войновский (Борька-Жила), Саша Мазалов (Шурка), Гриша Черняков (Игорь Буш), Наташа Гайдукова (Лена Буш), Р.Филиппов (Жилин); В.Томкус, К.Кулаков, Э.Горячий, Б.Падва, Г.Карка, Т.Кудрявцева, Ю.Найматулин; Миша Залетов, Денис Калинин, Т.Трушина, Б.Владомирский, В.Быков, Е.Швечкова, Г.Рогачева, Марина Бойцова; Света Потапчик, Гриша Черняков, В.Кузнецова, Э.Мильтон, М.Козявина, С.Турова, П.Кормунин, Р.Янковский.

Многосерийный детский приключенческий телефильм.

Экранизация одноименной повести А.Рыбакова (1948).

Годы гражданской войны. В небольшом провинциальном городке Ревске у дедушки с бабушкой живет мальчик из Москвы Миша. Однажды он подсматривает, как их постоялец — комиссар Полевой — прячет кортик. На город нападает банда Никитского и захватывает в плен Полевого. Никитский требует отдать кортик. Красный отряд спешит на помощь. Миша помогает комиссару бежать. Полевой рассказывает мальчику о тайне кортика. До революции он служил матросом, а Никитский офицером на линкоре "Императрица Мария". В конце 1916 г. линкор взорвался на рейде, а перед тем Полевой стал свидетелем убийства Никитским офицера по имени Владимир. Во время взрыва ножны кортика, принадлежавшего Владимиру, остались у Никитского, а клинок у Полевого. Теперь Никитский охотится за клинком. За Мишей приезжает мама. Он уговаривает ехать вместе с ними в Москву к тетке местного мальчишку Гену, с которым подружился. Часть пути они едут с отрядом Полевого. Во время остановки мальчишки случайно узнают о готовящемся нападении на эшелон банды Никитского и предупреждают об этом. В бою банда разбита, но сам Никитский скрывается. Отправляясь на фронт, Полевой дарит Мише кортик, рассказывает об еще одной его тайне — листке с тайнописью, спрятанном в нем, и предупреждает о существовании преданного Никитскому его бывшего денщика Филина, живущего в Москве.

Миша с матерью живут в Москве (его отец, революционер, погиб на каторге). Он со своими друзьями Генкой, Славкой, Шуркой занят постановкой агитспектакля и организацией пионерского отряда. Но тайна кортика не дает ему покоя. В их дворе живет паренек


А.Примако — Коровин

Борька-Жила, отец которого — заведующий складом по фамилии Жилин. Однажды ребята видят его вместе с Никитским, но в темноте Миша не узнает бывшего главаря банды. Увидев Никитского в городе, Миша открывает Генке и Славке тайну кортика, и они вместе начинают ее распутывать. Воспользовавшись жадностью Борьки, Миша меняет перочинный нож на ленточку от бескозырки отца Жилы. На ней надпись "Императрица Мария". Теперь ребята убеждены, что напали на верный след. Хитростью, с помощью своих новых знакомых юных циркачей Игоря и Лены Буш, а также бывшего беспризорника Коровина (который пытался их обокрасть, а они поймали его и привели в свой клуб), им

удается заполучить ножны. Однако в них тоже скрыта тайнопись, которую они не могут расшифровать.

Жилин и Никитский следят за Мишей. Начинаются занятия в школе. Учитель рисования оказывается знатоком холодного оружия. Он расшифровывает тайнопись, где говорится, что нужно с помощью кортика завести какие-то часы. В Москве появляется Полевой. Вместе с Мишей они выясняют фамилию погибшего офицера. Это капитан III ранга Терентьев (Никитский — брат его жены), потомок Поликарпа Терентьева, знаменитого оружейника времен императрицы Анны Иоанновны. Полевой забирает у ребят кортик и говорит, чтобы они больше не вмешивались в это дело. Но мальчишки все же продолжают поиски и выясняют адрес матери капитана Терентьева. В ее доме Миша сталкивается с Никитским и только появление Полевого с чекистами спасает его. Никитский арестован. С помощью кортика открыт тайник Поликарпа Терентьева, в котором хранятся карты с точным указанием мест, где затонули корабли с драгоценностями. Теперь их можно будет поднять. Полевой дарит Мише кортик.

"Начинал картину постановщик несколько иллюстративно, а затем от серии к серии набирал глубину и темп. Последняя серия свидетельствует, что Н.Калинин прорвался к главному — характерам молодых героев и их идейного наставника — комиссара Полевого" (Бондарева Е. Киногод 1973-й: Заметки со смотра-конкурса киностудии "Беларусьфильм" // ВМ. 21.VI.1974).

"Каждая следующая встреча с литературным произведением — хотим мы того или нет — рождает в нас воспоминания о первой, наталкивает на сравнения. То же самое можно сказать и о... экранизациях книг. Ровно двадцать лет тому назад появился "Кортик", снятый на "Ленфильме" В.Венгеровым и М.Швейцером... В скромной по размерам и постановке картине привлекала кинематографическая выдумка авторов, запомнилась актерская работа опытных мастеров А.Толбузина, Б.Фрейндлиха, С.Филиппова, заинтересовало поведение на экране ленинградских школьников. Но главное, решающее достоинство картины состояло в том, что она на редкость точно воссоздавала эмоциональную атмосферу времени... Романтика героических лет революции и гражданской войны, стремление молодых героев найти свое место в новой, нарождающейся жизни — все это привлекало в фильме, снятом свежо и темпераментно... Телевизионное прочтение популярной повести столь отлично от кинематографического, будто специально взывает к сравнениям. Самое простое из них — внешнее, касающееся формы. Самое сложное — внутреннее, связанное с содержанием. Начну с формы. Она в телевизионном фильме, естественно, подчинена особенностям голубого экрана. Тут господствует неторопливость, обстоятельность, спокойствие повествовательных интонаций... Внешние контуры фильма, казалось бы, весьма полно воссоздают драматургию повести. Однако у зрителя — в особенности у юного, на кого и рассчитано произведение, — многое в таком чтении сюжета способно вызвать неудовлетворенность... После энергичной завязки наступают долгие жанровые сцены... В отличие от старого фильма, где всякая предыдущая сцена рождала последующую, где, говоря словами Чехова, каждое ружье "стреляло", — в новом... варианте значительная часть метража (чуть ли не половина) уводит зрителя в сторону от главного действия. И вот что любопытно: при всей своей типично телевизионной подробности многие эпизоды не оставляют у нас ощущения, что мы познакомились с новыми людьми, узнали об их жизни... В фильме нет того, что принято называть вторым планом, мы не запомнили в нем никого, кроме главных персонажей... Многие эпизоды фильма поставлены и смонтированы откровенно небрежно. Скажем, в сценах боя монотонно чередуются кадры, которые показывают стреляющие орудия и падающих врагов... Весьма ощутимы перепевы приключенческих лент. Лихие драки, трюки с перевертыванием лестниц, неожиданные лирические песенные вставки, всадники, медленно возникающие силуэтом на фоне холма, — все это напоминает кадры из "Неуловимых мстителей". Аморфная драматургия шествует рядом с вялой режиссурой, а за ними тянется невыразительная игра актеров. К сожалению, и дети, кроме живого и обаятельного Генки... оказались лишенными непосредственности. Создается впечатление, что раскрытие тайны для них — не увлекательное, захватывающее приключение, а скучное задание, полученное от взрослых. Как видим, сравнение двух прочтений одной повести явно не в пользу телевизионного. Впрочем, и без этого сравнения телефильм не выдерживает серьезной критики. Его неудача заставляет задуматься над некоторыми общими проблемами телевизионного "чтения" художественной литературы. За недолгое время существования телевизионного фильма успели сложиться устойчивые понятия — зачастую неглубокие и неверные, которые становятся оковами его развития. Я уже называл основной особенностью телевизионной формы рассказа неторопливость повествования. Для телечтения это, наверное, одна из привлекательных черт... Но случилось так, что эта способность телевидения стала превращаться в некий канон формы... Из этого принципа проистекает вся "эстетика" многосерийного чтения литературы. Прозаизм буквалистского пересказа начинает постепенно вытеснять поэзию кинематографического творчества... Яркие удачи последних лет — "Бумбараш" и "Как закалялась сталь" (я сознательно беру фильмы... о том же периоде нашей истории, что и "Кортик") — засвидетельствовали способность телевидения говорить языком взволнованной, страстной поэзии. Вот уж где нет места размеренной неторопливости и скрупулезности! Напротив, авторы стремятся предельно насытить мыслями и образами каждый метр кинопленки, каждую секунду телевизионного времени! В итоге — как это ни парадоксально — "Бумбараш" и "Как закалялась сталь" ближе по своей стилистике кинофильму В.Венгерова и М.Швейцера и противоположны телевизионной картине Н.Калинина" (Вартанов А. Перечитывая "Кортик" // СЭ. 1974. № 23. С. 4—5).

Библиография: Соловьев В. Тайна флотского кортика // ВМ. 19.III.1973; Юрьева Т. До вечера, "Кортик"! // МК. 4.VII.1974; Борисова Н. Память нашего детства // ТиР. 1976. № 6. С. 33; Вартанов А. О характере многосерийного повествования // МТ. С. 102—103.

A children's adventure TV serial based on the novel by A.Rybakov of the same title about the disclosure by teenagers of the mystery of the dirk, which had belonged to a dead naval officer, in the years of the Civil War. REVIEWS: at the beginning the film is somewhat illustrative, but then the director makes a breakthrough to the main thing — the heroes' characters; new film adaptations call for an involuntary comparison with the previous ones: the film *The Dirk* made twenty years ago was unusually exact in reproducing the emotional atmosphere of the times; action in the new adaptation develops too slowly for an adventure film causing boredom; the film does not have a depth; many things in the film remind of other adventure movies, *The Avengers Not to Be Caught* in particular; the kids (with the exception of the lively charming Ghenka) lack spontaneity; the failure of the film tells of general problems of adaptations where there often prevails humdrum word-by-word rendering of the text.

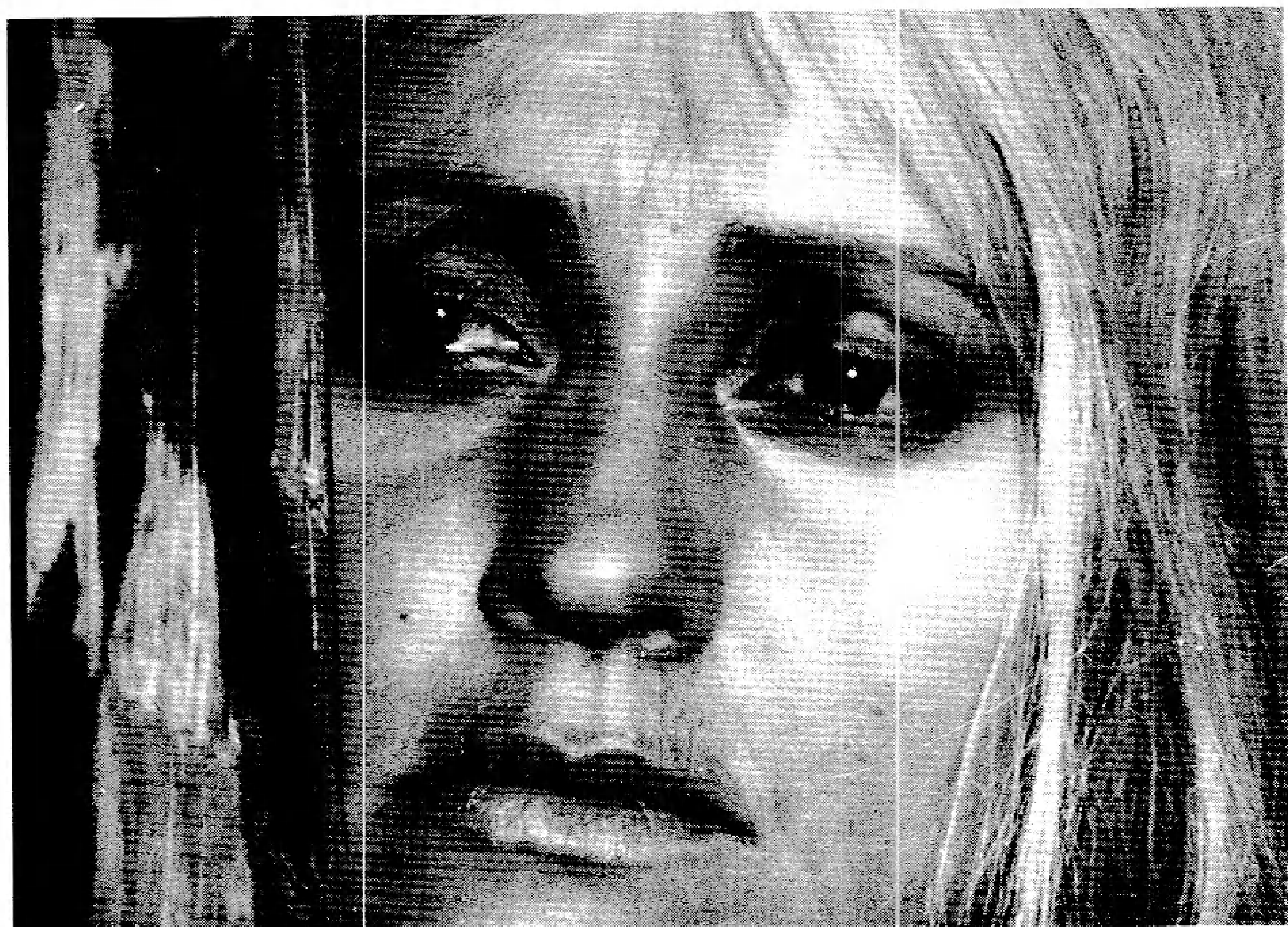
КРАСНЫЙ АГАТ (ЧЫРВОНЫ АГАТ) (A RED AGATE) — ш/э, 9 ч., 2269 м, 83мин.,в/э 10.VI.1974 г.

Др. назв. "Имя твое — любовь".
Киноальманах.

АННУШКА (ГАННУШКА) (ANNUSHKA) — ч/б, 3 ч., 759 м, 28 мин.

Сц. Ф.Конев; реж. **Борис Шадурский**; оп. А.Клейменов; худ. М.Карпук; втор. реж. Р.Шаталова; худ. по кост. Л.Шикалович; худ.-грим. Я.Чехович; монт. Л.Баринова; ред. Р.Романовская; текст песни И.Шкляревского; комп. С.Кортес; звукооп. Б.Шангин; дир. С.Бартош. В ролях: Л.Кадочникова (Надя и Аннушка), Л.Мерзин (Николай), Л.Баринова (Галка), Э.Виторган (Игорь), Р.Филиппов (атаман), В.Акимов (режиссер), Г.Волков (конструктор); С.Турова, Л.Данчишин, П.Ковальский, Ю.Волошин, П.Мороз, А.Лукьянов, Н.Рапай, З.Броварская, В.Поздняков, С.Милицин, В.Мирошниченко и др.

Киноактриса Надя, снимающаяся в роли комиссара Аннушки в фильме про гражданскую войну, знакомится с летчиком Николаем. Надя говорит подруге Галке, что хочет быть счастливой, не страдать, чтобы рядом всегда был милый человек. Она считает, что Аннушка тоже об этом мечтала, но ей надо было идти в бой, и она шла. Снимается эпизод казни Аннушки. Режиссер недоволен ее трактовкой роли. Николай, присутствующий на съемке, говорит, что именно такой представлял Аннушку, что видел во сне, как спасает ее от бандитов. Николай разговаривает с главным конструктором о том, почему решил стать испытателем: его друг погиб из-за случайности, а их не должно быть. Он сообщает Наде о скором отъезде, говорит с ней о важных вещах, как с Аннушкой. Она отвечает, что ее зовут Надя и она нормальная женщина. Николай уходит, оставив Галке свой новый адрес. Галка рассказывает Наде, что, когда Николай служил на Севере, его любимая девушка-врач пошла в буран к оленеводам и не вернулась. Во время съемок режиссер говорит сценаристу, что теперь ему нравится, как Надя играет. Надя видит человека в летной форме, бежит к нему, прервав съемку, но это друг Николая Игорь. Он говорит, что для Николая та погибшая девушка вернулась, и он, Игорь, пришел посмотреть, какой она вернулась, говорит, чтобы Надя ждала Николая — ему это нужно.



Л.Кадочникова — Аннушка

АНТИКВАРЫ (АНТЫКВАРЫ) (ANTIQUARIANS) — ч/б, 3 ч., 834 м, 30 мин.

Сц. и реж. **Сергей Нилов**; оп. Т.Логинова; худ. А.Тихонович; звукооп. Т.Жук; монт. Т.Ширяева; худ. по кост. Г.Юсис; худ.-грим. С.Спиридонова; ред. Р.Романовская; дир. И.Анохин. В ролях: Р.Шмырев (Иванцов), А.Зубарев (Рябиков), К.Себрис (Дедковский), А.Лицитис (Матюшин), П.Буткевич (Горбанюк), Я.Грантинь (Буняков), А.Мазловский (Бобринец), О.Круменя (директор музея); В.Матвеев, К.Титов, И.Андринь, Э.Вальтерс, Э.Бекерис.

Экранизация по мотивам рассказа Н.Сизова.

Капитану Иванцову и лейтенанту Рябикову поручают дело о краже в музее экспонатов исключительной исторической и художественной ценности. В музее работает бригада ремонтников. Становится известно, что член бригады художник Бобринец пытался продать старинную портретную миниатюру. Но выясняется, что миниатюра не из музея. На улице к коллекционеру Пучкову обращается незнакомый человек от некоего Кирилла Фомича и предлагает старинный кубок. Тот отказывается — дорого. Рябиков наблюдает за комиссионным магазином. Дружинники указывают ему на подозрительного типа, который пытается войти в контакт с иностранцами. За ним следят. В милицию приходит Пучков, рассказывает о неизвестном и опознает его по фотографии — это тот же человек. Подозреваемый и его приятель едут на машине с иностранцами. Их задерживают, в машине находят украденные вещи. Участие одного, Матюшина, в краже доказано: на месте преступления найдены отпечатки его пальцев. Но Иванцов чувствует, что задержанные что-то скрывают, да и в записной книжке Матюшина найдена запись с инициалами К.Ф. и указанием времени. Их везут на опознание сторожем музея Буняковым. Тот ведет себя странно, его инициалы К.Ф. и время дежурства совпадают. Матюшину предъявляют обвинение как главному в деле. Тогда он выдает Бунякова как организатора кражи.

КРАСНЫЙ АГАТ (ЧЫРВОНЫ АГАТ) (A RED AGATE) — цв., 3 ч., 682 м, 25 мин.

Сц. В.Короткевич; реж. **Александр Пологов**; оп. Ю.Марухин; худ. В.Назаров; комп. А.Машуков; звукооп. П.Дроздов; втор. реж. Л.Чижевская; втор. оп. И.Шкляревский; худ. по кост. Г.Трусевич; худ.-грим. Г.Клещенок; худ.-декор. В.Марухин; маст. по свету Г.Дубовик; монт. А.Можейко; ред. Р.Романовская; дир. Л.Малых. В ролях: Людмила Дятко (Аленка), Игорь Мирутко (Валька), В.Воронин (Аркадий), Я.Грантинь (дедушка Аленки), Р.Бакусова (мать Аленки).

Девочка Аленка прибегает с моря, к которому приехала отдыхать с мамой и тяжело больным дедушкой, и рассказывает, что видела морского царя, необыкновенный замок, где плясали звезды. Мама удивляется, в кого она такая выдумщица. У рыбака дяди Аркадия Аленка расспрашивает, бывают ли в Черном море такие чудеса, чтобы больные встали или горе прошло, потому что ей жалко деда и всех, кому плохо. Он отвечает, что в неприступной бухте за скалой Золотые Ворота раз в триста лет море выбрасывает красный агат и у того, кто его достанет, сбудутся все желания. Но он должен быть хорошим человеком и стараться не для себя. Аленка отправляется в горы и, встретив местного мальчишку Вальку, уговаривает его идти с ней. Они идут по крутым горам, лезут по скалам, спускаются к морю. Дальше надо плыть, прибой очень сильный. Валька боится. Аленка плывет одна. Валька кричит ей вслед, что красных агатов не бывает. Измученная Аленка лежит на берегу в бухте. Ее подбирает лодка с дядей Аркадием и Матвеичем. Аленка прибегает домой и показывает деду найденный ею камень.

"Б.Шадурский недаром учился у [С.]Герасимова, самого что ни на есть "актерского режиссера". Он оказался по-настоящему чуток к исполнителю. Он нашел актеров, не только отвечающих сценарию, но и созвучных друг другу, — Ларису Кадочникову и Лео Мерзина... Они стоят друг против друга — очень непохожие

люди, которых тянет друг к другу. Словно бы невидимая нить колеблется между ними — натягивается, ослабевает и снова натягивается... Актерский дуэт Кадочниковой и Мерзина примечателен не просто одним взаимопониманием. Это один из тех дуэтов, в которых каждый из партнеров подчеркивает достоинства другого. В присутствии Мерзина игра Кадочниковой кажется еще тоньше и лиричнее. В свою очередь, она как бы подчеркивает драматизм и остроту игры Мерзина. В сущности, оба актера романтичны и вместе с тем абсолютно естественны и достоверны. Среда от них отодвинута ровно настолько, чтобы они не растворились в ней, и потому их герои всегда по-особенному значительны..." (Даутова Л. "Аннушка" // СЭ. 1973. № 20. С. 18).

"Сценарий "Аннушки", как уже не раз случалось, соединяет и варьирует знакомые нам мотивы и образы. Знакомые не из жизни — из кино. Тема "снимается кино" — это из фильма "Начало". Женщина-комиссар в кожанке — из "Оптимистической трагедии". "Голубой олень" — родной брат "розовой чайки" из недавнего белорусского телефильма. А всю кинородословную мужественного летчика вообще невозможно перечислить... Столь эклектичный и шаблонный сценарий, казалось, заведомо был никуда не годен. Однако молодой режиссер... попытался обратить эту трафаретность себе на пользу. Если В.Никифоров в схожей ситуации [в фильме "Зимородок"] старался хотя бы одного героя сделать как можно более правдоподобным и интересным, то Б.Шадурский, наоборот, обыгрывает и даже намеренно усугубляет неоригинальность персонажей и ситуаций. Его расчет — на киноопыт зрителя. С самого начала режиссер открыто предлагает зрителю отождествить условных героев фильма с привычными стереотипами его, зрителя, восприятия. Он умышленно концентрирует внимание на лицах героев, заставляя забыть о среде и бытовых подробностях. Настраивает на романтический лад, на очередную историю о любви. Но только вместо обычного преодоления всех преград на пути любви здесь — движение вспять. От интуитивного притяжения герои приходят к почти полной некоммуникабельности. Отвлеченные категории оказываются сильнее любви. Невольно вспоминается популярный фильм "Мужчина и женщина". Там любви мешали воспоминания женщины и ее привязанность к прошлому. В "Аннушке" — скован прошлым и неспособен к действию мужественный летчик с его "голубыми оленями" из вымышленного мира. К прошлому в фильме прикованы и друзья летчика, и даже совсем юная Галка, живущая в придуманном мире легенд и сказок. И только Женщина — актриса... из настоящего. Это действительно современный, живой, а не бесплотный поэтический образ, рядом с которым сами собой тускнеют в фильме все шаблонные герои. "Аннушка"... могла бы стать сведением счетов с обветшалыми канонами наигранной "романтики" и утверждением подлинной поэтичности. Так и было задумано. Но... "Это из сценария", — говорит в фильме Кадочникова после одной выспренной фразы. Этой оговоркой стоило бы сопровождать едва ли не все диалоги "Аннушки". Словесный ряд резко уступает в фильме изобразительному и музыкальному. Режущие ухо своей дидактичностью реплики то и дело разрушают замысловатую вязь романтических образов. А иногда придают фильму смысл, чуть ли не противоположный намерениям режиссера" (Михайлов Д. Романтика и жизнь // ЗЮ. 16.XII.1973).

"...Плод труда трех молодых режиссеров. Догадаться, по какому признаку эти работы соединены вместе, мне не удалось. Осталось предположить, что разнородность новелл умышленная — каждому зрителю что-нибудь да понравится... Название альманаху дала детская короткометражка... В ней, как в капле воды, отразилась убежденность некоторых режиссеров в том, что для детей можно ставить картины ни о чем. Из новеллы "Красный агат" запоминается лишь отменная работа оператора... очень красиво отснявшего Южный берег Крыма. Кстати, рядом с двумя другими черно-белыми частями альманаха эта яркая лента недвусмысленно показывает силу и значение цвета в сегодняшнем кино. Режиссер-постановщик неудачного фильма обычно ссылается в свое оправдание на слабость сценария... С.Нилову не удалось бы это сделать — сценарий своей новеллы "Антиквары" он писал сам. А в результате получился пустой и скучный детектив, в котором даже не соблюдены правила этого отживающего жанра. По-моему, единственная в альманахе новелла, заслуживающая серьезного критического разбора, — это "Аннушка"... Очень уместен в картине эпизод на съемке, где героиня Кадочниковой спорит с режиссером о мере пафоса в снимаемой ими картине. К сожалению, и в самой "Аннушке" эта проблема разрешена не слишком последовательно... Назидательный счастливый конец... не вяжется с основным конфликтом фильма и упрощает его смысл" (Михайлов Д. "Красный агат" // ВМ. 14.VI.1974).

Библиография: Бондарева Е. Киногод 1973-й: Заметки со смотра-конкурса киностудии "Беларусьфильм" // ВМ. 21.VI.1974; Павлючик Л. Долгий путь к себе [Беседа с В.Туровым о проблемах молодых мастеров экрана] // ЗЮ. 14.11.1978; Красінскі А. Маладая кінарэжысура: Задачы і праблемы // ЧЗ. 16.I.1980.

A film almanac consisting of three film novellas about contemporaneity (psychological, detective, and children's). REVIEWS: the director of the first novella was sensitive to the actors; in the actors' duet of Kadochnikova and Merzin either emphasizes the merits of the other; the script of *Annushka* modifies the themes and images known from other films, the director tried to use it to advantage relying on the spectators' film experience; however, it proved impossible to overcome the script's bombastic and didactic qualities; it is not clear on what principle the novellas are brought together in the almanac; in the children's novella one remembers only the skilful work of the director of photography; the detective novella is boring, it does not even follow the canons of the genre; the only novella that deserves serious critical analysis is *Annushka* where Kadochnikova played the character of a complex lively woman, but the happy ending simplifies the novella's message.

ОБЛАКА (ВОБЛАКІ) (CLOUDS) — ч/б, ш/э, 8 ч., 2175 м, 81 мин., в/э 14.V.1973.

Сц. Б.Лобков; реж. **Борис Степанов**; оп. В.Николаев; худ. В.Кубарев; комп. О.Каравайчук; втор. реж. В.Рыбарев; втор. оп. Л.Слобин; звукооп. Т.Жук; монт. Е.Волкова; ред. М.Березко; худ. по кост. А.Кавецкая; худ.-грим. Л.Хохлов; дир. М.Фишкин. В ролях: Е.Герасимов (Коля), И.Саввина (Мария), Л.Дуров (Леня), Ю.Смирнов (Степан), Маша Соломина (Люся), Е.Меньшов (Митя), Е.Николаев (Егор), Б.Гитин (Петька), И.Рыжов (Захарыч); И.Крюков, Ф.Никитин, И.Кашинцев, В.Фущич, И.Жаров, Л.Сопельниченко.

Киноповесть.

Десятиклассник Коля живет с матерью и младшим братом Егором в небольшом городке у реки. Сосед Леня делает Марии предложение, но у нее есть другой — речник Степан. Кроме того, она считает, что за Леней надо "ходить, как за малым ребенком", — он на работе не задерживается больше, чем на полгода. На реке, наблюдая за самолетами (он мечтает поступить в летное училище), Коля становится свидетелем свидания одноклассников Мити и Люси. На уроке Коля помогает Люсе, несмотря на угрозу учителя снизить оценку за подсказку. Степан переезжает к ним. Мать просит Колю относиться к нему по-хорошему. Коля расспрашивает

Леню об отце (они в одно время пришли с фронта): тот был хорошим человеком, но сильно пил, и Мария с ним разошлась, после чего он уехал из этих мест. Получив аттестат зрелости, Коля едет поступать в летное училище, но обнаруживается, что у него плохой вестибулярный аппарат. Митя же, поехавший вместе с ним, поступает. Коля идет работать помощником киномеханика в кинопрокат, где в это время работает Леня. Узнав, что старую копию фильма "Два бойца" списали и собираются сжечь, Леня уносит ее домой и показывает в сарае детям, рассказывая о героях, как о своих друзьях. Узнав о пропаже, директор кинопроката увольняет Леню. Коля пытается тренировать вестибулярный аппарат, крутясь с помощью Лени на карусели. Не поступив и на следующий год, Коля идет работать в мастерские местного аэродрома. Люся рассказывает ему, что Митя женился, убеждает, что у них ничего не было, а плачет она только от обиды. Она спрашивает, любил ли ее Коля, — ведь он когда-то так рисковал из-за нее? Коля говорит, что не любил, а помог из сочувствия. Степан возмущается, зачем Коле надо было заканчивать школу, чтобы работать на низкооплачиваемой работе, — сколько можно мечтать? Коля рассказывает Лене, что сам привел в порядок двигатель неиспользуемого старого самолета "Як". Леня советует ему или выбросить самолеты из головы, или прыгнуть с недавно построенного трамплина — если не покалечится, значит, здоров и будет летать,



Е.Герасимов — Коля

а врачи врут. Коля прыгает и падает. На аэродром приезжают кинематографисты, которым для съемок (для создания ветра, пурги) нужен старый самолет. Заведующий мастерскими Захарыч отдает им отремонтированный Колей "Як", который они собираются разбирать. Коля садится в самолет и поднимается в воздух. В последних кадрах Коля показан курсантом летного училища за штурвалом современного самолета.

"...Б.Сцяпанаў падкрэсліваў, што для яго было галоўным — паказаць сілу прызвання, раскрыць унутраны свет нашага маладога сучасніка... [Аўтары] знайшлі тую рамантычна ўзнёслую, задуменную інтанацыю ў вырашэнні сцэн, асобных кадраў, якія паказваюць апантанасць героя, сілу яго мары... Але здарылася непрадбачанае... Адмовіцца ад мары?.. Вось тут мы і падыходзім да другога... тэзіса: "раскрыць унутраны свет героя"... Часткова гэта робіцца праз паказ адносін Мікола да маці, каханай дзяўчыны, суседа-няўдачніка Лёні. Мікола чулы да людзей, гатовы ім дапамагчы, а ў каханні — не эгаіст... Адным словам, Мікола сумленны і надзейны, чулы і высакародны. Але хочацца даведацца, што апрача самалётаў цікавіць героя, якія яго патэнцыяльныя магчымасці? Пра гэта цяжка нават здагадацца, бо аўтары заклапочаны галоўным чынам акрэсліваннем першай сюжэтнай лініі — імкнення да ажыццяўлення мары. А на гэтым шляху, асабліва ў другой частцы фільма, яны нярэдка ставяць указальныя знакі замест паглыблення ва ўнутраны свет героя. Яны не даюць Міколе магчымасці ні з кім колькі-небудзь сур'ёзна сутыкнуцца, пакідаючы яго да канца фільма неўзмужнелым юнаком. І таму знаходжанне яго ў фінальных кадрах у ліку курсантаў-лётчыкаў — не тое што выпадковасць (да гэтага герой імкнуўся), а эмацыянальная, сэнсавая, драматургічная неабгрунтаванасць... Была амаль непераадольная перашкода, а тут ужо ўсё пераадолена... Не вельмі сур'ёзна для псіхалагічнага па задуме твора. А ў выніку даводзіцца канстатаваць, што выразнага, глыбокага вобраза сучасніка і на гэты раз, на жаль, не атрымалася... Не магу сказаць, што [фільм]... нецікавы. Ён чысты і празрысты па пачуццях, інтанацыях, вылучаецца прафесіянальнай культурай, тонкасцю акцёрскай ігры" (Бондарава Е. Герой экрана — сучаснік // ЧЗ. 4.XI.1973).

"Тень от самолета скользит над землей... Летит аист, распластав крылья... Тяжелый истребитель мгновенно прочерчивает свой путь в небе. Звучит музыка, напряженная, беспокойная, динамичная. Эти образы, образы свободного и вольного полета, в которых тяжесть притяжения преодолена, постоянно возникают в фильме. Они плотно и органично входят в ткань драмы. Они выстраивают ее внутренние ритмы, акцентируют кульминации, создают атмосферу — тревожно-приподнятую, романтическую... Авторы рассказывают историю своего героя с той мерой такта, которая позволяет им вести разговор без нравоучений. Они сделали фильм о силе призвания, вере в свое предназначение. Эти мотивы растворены в контексте картины, в романтических ее акцентах. А действие разворачивается буднично, весьма обыкновенно и безжалостно правдиво. Реально. Без ложных романтических красот. Внутренняя напряженность этого плавного фильма, его сила и патетика чувств нарастают постепенно. Они складываются и из сюжетной нестандартности и правды ситуаций, и из прекрасной работы актерского ансамбля, где играют на нюансах, эмоционально наполненно, пластично. И из движений камеры, неторопливо приглядывающейся к лирическому герою и к тому, к чему он сам приглядывается... Если Ия Саввина... и Юрий Смирнов... играют драму густо бытовую, семейную, то Лев Дуров и Евгений Герасимов... драму романтическую... Мгновение, ради которого Коля живет, случится в его жизни. Волей случая и хорошо обдуманного плана он взлетит на старом самолете, и сам проложит путь сквозь облака. Была в этом внимательном и мягком юноше какая-то такая сила, тихая и неколебимая, отличающая его от сверстников, какая-то такая внутренняя сосредоточенность и погруженность в идею, что должен был он ее осуществить. Несмотря на обстоятельства, к нему не благоволящие... Собственно, на этом фильм и заканчивается" (Креймах Т. Прелюдия полета // СЭ. 1973. № 22. С. 4—5).

"В фильме... романтичность прекрасно уживается с достоверностью и характеров и обстоятельств. Это сочетание выгодно отличает "Облака" от многих других картин о современности... Прежде всего фильм дарит зрителю ни с чем не сравнимую радость узнавания жизни в самых простых и трогательных ее проявлениях. Неторопливый ритм жизни небольшого городка, подробности быта, житейские проблемы — все это подкупает ненадуманностью и правдивостью. На фоне таких реалистических обстоятельств хорошим актерам гораздо легче добиться достоверности своих персонажей. Ия Саввина и Лев Дуров используют эту счастливую возможность сполна. Хотя роль Дурова и не главная в фильме, но сыграна она им блестяще, с полной отдачей сил. Актер создал трогательный образ человека простого, одинокого и неустроенного, но независимого и по-своему благородного. Такой герой во многом традиционен для русской литературы, в то же время для кино — это своего рода открытие. Зато сугубо традиционным на первый взгляд делают авторы главного героя. Это ясноглазый парень, который хочет стать летчиком, не отступает перед преградами и борется

за осуществление своей мечты. Вроде бы вполне привычная концепция романтического героя, младшего брата мужественного летчика из "Аннушки". Но этот герой... неслучайно своей поэтичностью так подчеркнуто отличается от всех остальных прозаических персонажей. Своеобразие фильма в том, что вместо авторского произвола романтичность главного героя оправдана его юностью и неприспособленностью к жизни. Поэтические экзерсисы камеры с облаками и парящими птицами несамоцельны. Они подчеркивают иллюзорность мироощущения героя. Разлад действительности и мечты, прозы земли и поэзии неба. Не менее неожиданно обошлись авторы и с традиционно-романтической любовной линией. Они не только отодвинули ее на второй план, но и сбросили с нее поэтический флер. Красивая девочка, из-за которой долго страдал герой, однажды становится просто несимпатична ему своей расчетливостью... Так что же остается от старой доброй романтики? "Голая правда"? Нет, не так просто... В фильме есть два многозначительных эпизода... В конторе кинопроката некий деятель распоряжается уничтожить старый фильм "Два бойца"... Герой Дурова... спасает часть этой картины. И показывает ее в сарае малышам — без звука, рассказывая о героях фильма, как о своих друзьях-фронтовиках. Это как бы напоминание о том, что романтические герои лучших советских фильмов навсегда остались в сознании миллионов зрителей, потому что они были близки заботам и чаяниям народа. Настоящая поэзия, настоящая романтика всегда необходима людям, и в конце концов авторы фильма оказываются на стороне своего лирического героя. Это происходит, когда на аэродром, где герой картины работает подсобным рабочим, являются "киношники". Они обламывают крылья старых самолетов — им нужны только винты, чтобы устраивать "романтические бури". И тогда герой фильма, потрясенный этим издевательством практицизма над его мечтой, бросается к тайком отремонтированному им самолету и взлетает в воздух... Даже ["хэппи-энд"]... не умаляет принципиальной удачи Б.Степанова. В его фильме поэзия вырастает из простого, обыденного, житейского и до конца не отрывается от этой почвы. Стоит еще раз подчеркнуть требовательность, проявленную режиссером при выборе сценария. Кроме того, как настоящий профессионал, Б.Степанов отчетливо знает, что и зачем он хочет сказать каждым кадром фильма. Благодаря этому блестящая операторская работа... и тревожная музыка... выглядят органичными частями фильма. Из-за своей предельно лаконичной, по-современному "рваной" манеры киноповествования (и еще из-за неумелой рекламы...) "Облака", возможно, потеряли часть потенциальных зрителей" (Михайлов Д. Романтика и жизнь // ЗЮ. 11.XII.1973).

"Картина была не совсем обычной в биографии режиссера. Заявивший о себе яркими лентами о войне, Степанов на этот раз обратился к современному материалу. Впрочем, никакой метаморфозы в данном случае не было. По сути дела, фильмы "Облака" и последовавший за ним "Гарантирую жизнь" были продолжением исследования внутренних возможностей человека — вариацией темы, счастливо найденной уже в "Альпийской балладе" (ЖЛС. С. 41—42).

"Пока герой живет в привычной для него среде, где он родился и вырос, все играет на достоверность экранного образа. Но стоило создателям фильма пойти против логики развития образа, заложенного в сценарии (первоначальный вариант: герой погибал, так и не реализовав свою мечту, но как бы утверждая своей гибелью право на нее), как весь изобразительный строй был нарушен. Экстравагантность деталей обстановки аэродрома, внешнего антуража летных испытаний, острые ракурсы, вычурные композиции кадра резко снижали доверие к изображаемому на экране. Была разрушена цельность образного решения" (Тюрина Т. Живописная документальность: Заметки о пластической стилистике современного белорусского кино // Неман. 1981. № 7. С. 169).

Библиография: Смаль В. "Облака" // ВМ. 18.X.1973; Баразна А. Дыяпазон творчай сталасці // ЛіМ. 20.X.1973; Бондарева Е. Киногод 1973-й: Заметки со смотра-конкурса киностудии "Беларусьфильм" // ВМ. 21.VI.1974; Бондарева Е. Время в характерах киногероев // Неман. 1975. № 1. С. 162; Бондарева Е. Чем жив человек?.. // ВМ. 17.XII.1976.

A film narrative about a young man who dreams of becoming a pilot. Directed by B.Stepanov, a famous film director of the 1960's. REVIEWS: the film has a number of authentic scenes, but in an attempt to keep pace with contemporary fashions and to make up for the lack of psychological depth the authors refrain from orderliness in plot development. The protagonist's inner world was not convincingly revealed: he remains an infantile young man. The images of a free flight are organically integrated in the film's texture and create a romantic atmosphere while the action develops routinely and veraciously. Savvina and Smirnov enact an intense family drama of everyday life, and Durov and Gerasimov play a romantic drama: Durov expresses a piercing strength of compassion, pain, kindness, and helplessness, he creates a character who is traditional in Russian literature but is a real film discovery. Kolya possesses such quiet and unflagging fortitude that he has to make his dream come true but the film's ending with a supersonic jet is alien to the film. Excellent cinematography is an integral part of the film, it continues the theme found by the director in *The Alpine Ballad* — exploration of people's inner possibilities.

ПАРАШЮТЫ НА ДЕРЕВЬЯХ (ПАРАШУТЫ НА ДРЭВАХ) (PARACHUTES ON THE TREES) — ч/б, обычн., 14 ч. (2 сер.), 3668 м (1-я сер. "Волчье логово" — 1825 м, 2-я сер. "На плацдарме" — 1843 м), 128 (64+64) мин.

Др. назв. "Цена карты генштаба", "Волчье логово".

По заказу Государственного комитета Совета Министров СССР по телевидению и радиовещанию.

Сц. Н.Раевский [Н.Ридевский]; реж. **Иосиф Шульман**; оп. О.Авдеев; худ. М.Карпук; комп. А.Эшпай; текст песни Г.Буравкина; звукооп. К.Бакк; втор. реж. Л.Чижевская; худ.-декор. Л.Забавский; худ. по кост. Л.Шикалович; худ.-грим. А.Журба; монт. М.Бодренникова; ред. Б.Половников; дир. А.Слюнков. В ролях: В.Смирнов (Крылатых), А.Январев (Мельников), Н.Федорцов (Зворыка), Л.Безуглая (Аня), Е.Тодорова (Зина), А.Чарноцкий (Шпаков), А.Барчук (Ридевский), В.Роговцов (Целиков), Саша Кузьмин (Генка), Н.Крюков (Шиллят), Н.Бриллинг (Кёстнер), С.Полежаев (Бродман); А.Климова (хозяйка швейной мастерской), В.Иванов (Мёглиц), П.Соболевский (старый поляк), И.Ясулович (Хромов), Т.Тимофеева (старая немка), Г.Чигинская (Грета), Наташа Косырева (Эльза); А.Букаев, Л.Цюнис, В.Мельник, Е.Бочаров, С.Сипайтис, Б.Докальская, Э.Якшавичюте, Е.Никулаева, А.Мукутунович, О.Архипов, И.Стельнянис; А.Столбов, Л.Тимофеева, С.Смельцов, Е.Максимова.

Приключенческий телефильм.

По материалам одноименной документальной книги Н.Ридевского (1969).

Генерал-лейтенант Лисов рассказывает в телестудии о действиях в 1944 г. в Восточной Пруссии группы разведчиков под руководством капитана Крылатых. На передаче присутствуют трое оставшихся в живых членов группы — Ридевский, Целиков и Юшкевич. Ридевский рассказывает, что когда они высаживались в нужном районе, то были атакованы немецкими самолетами. Один разведчик был убит, другой — Зворыка — ранен... Разведчики уходят от преследования. Им везет: немцы начинают прочесывать противоположную от шоссе сторону леса... Ридевский рассказывает, что на прусском плацдарме было сосредоточено много войск и была мощная линия обороны. Положение группы усложнилось после покушения на Гитлера... Раненый Зворыка переживает, что задерживает товарищей. Разведчики выходят к реке и с помощью придуманного Крылатых маневра опять уходят от преследования. Во время привала Генка Юшкевич (ему 15 лет) рассказывает Целикову о себе: мать повесили немцы в 1941 г., в лесу встретил разведчиков Ридевского и Зворыку и остался с ними. Разведчики передают первую радиограмму в центр, после чего переправляются через реку и оказываются в тылу у немцев. Утром они обнаруживают новую линию немецкой обороны с множеством дотов. Сюда с инспекцией приезжают полковник Кёстнер, майор Бродман и лесничий Шиллят, который замечает следы разведчиков, но не сообщает об этом... Участники телепередачи рассказывают, что сложности для них создавала сеть каналов, но помогал большой опыт разведывательной работы... На очередном привале лейтенант Шпаков читает Зине стихи, они мечтают о будущей жизни, о своих будущих детях. Однажды разведчики слышат неподалеку выстрелы. Шпаков и Целиков идут проверить, в чем дело. Немцы жгут хутор и расстреливают жителей якобы за то, что те помогали русским парашютистам. Разведчики не могут не вмешаться. В перестрелке гибнет Шпаков. Разведчики должны срочно уходить из этого района. Во время привала находящиеся в дозоре Ридевский, Зворыка и Генка засыпают. В последний момент Зворыка замечает немецкую цепь. Ридевский и Генка отходят. Зворыка задерживает немцев. Вскоре Генка видит на реке плот с повешенным за ноги Зворыкой. Наступление советских войск откладывается. Наступает поздняя осень. С Большой земли все труднее доставлять питание для рации, продовольствие и др. В лесу разведчики видят военнопленных, заготавливающих бревна. От одного из них, Хромова, они узнают, что с лесничим Шиллятом можно договориться.

Лисов говорит о том, что было сделано к этому времени разведчиками, о том, что им надо было найти помощников среди местного населения... Лесничий приходит на встречу, рассказывает, что у полковника Кёстнера есть карта укреплений, обещает добыть немецкие мундиры. Разведчики не до конца доверяют ему. На следующий день они встречаются у озера. Шиллят показывает свой партийный билет (он член ком-



А.Барчук — Ридевский, Н.Бриллинг — Кёстнер

мунистической партии с 1931 г.). Они договариваются о подробностях операции, на которую идут Ридевский (хорошо знающий немецкий язык), Крылатых в офицерской форме и Целиков в солдатской как шофер захваченной разведчиками на шоссе легковой машины. Ридевский появляется на вечеринке у Бродмана под видом майора из штаба, который должен доставить туда Кёстнера. В машине Ридевский отбирает у Кёстнера карту. Их останавливает немецкий патруль. В перестрелке гибнет Крылатых. Немцы тщательно прочесывают лес. Разведгруппа распадается. Раненый Ридевский и Генка прячутся под огромным корневищем. Остальные пытаются прорваться. Целиков видит, как стреляется раненая Зина... Ридевский комментирует: проблудив несколько дней в лесах и наткнувшись на другую разведгруппу, Целиков остается с ней до прихода советских войск. Лишь позже выяснилось, что Мельников и Аня погибли, отходя в Северную Польшу... Лесничий с другом Мёглицем приходят к озеру, надеясь встретить разведчиков и помочь — уже зима, им трудно. Измученным и голодным Ридевскому и Генке приходится заходить в немецкие дома. В одном расположена швейная мастерская, и у Ридевского происходит политический спор с ее хозяйкой — членом нацистской партии. В другом живут три женщины: муж старшей погиб в России в 1915 г., муж ее дочери Греты там же в 1944 г., есть еще внучка Эльза. Женщины прячут разведчиков на сеновале и находят надежных людей — ими оказываются Шиллят и Мёглиц. Они указывают разведчикам дорогу через замерзший залив на другой берег Немана, где находятся советские войска... Лисов комментирует: 13 января 1945 г. началось наступление в Восточной Пруссии. Незадолго до этого Ридевский и Юшкевич доставили карту и другие оперативные сведения советскому командованию. Ценой семи жизней были спасены тысячи.

"Масавым тыражом разышлася кніга беларускага журналіста, былога савецкага разведчыка... Гэта гераічная гісторыя з яе трагічным фіналам і пакладзена ў аснову дакументальна-мастацкай... стужкі... Жанр — не такі ўжо распаўсюджаны ў беларускім кінематографе... [Аўтары фільма] вельмі дакладна, праўдзіва аднаўляюць мінулыя падзеі, беражна перадаюць адметныя рысы ў характарах герояў, увогуле, паказваюць дзейнасць разведгрупы так, як гэта было фактычна, улічваючы, вядома, спецыфіку жанру, трапна спалучаючы выяўленчыя сродкі мастацкага і дакументальнага кіно. Маюцца на ўвазе вобразы, створаныя акцёрамі, часта надзвычай вострыя, драматычныя сюжэтныя лініі і сітуацыі, але заснаваныя на пэўных гістарычных фактах. Дакументальным робіць фільм і тое, што аўтары выкарыстоўваюць менавіта тэлевізійны прыём падачы матэрыялу. Некалькі разоў на экране з'яўляюцца... жывыя ўдзельнікі разведгрупы "Джэк" — Рыдзеўскі, Цэлікаў, Юшкевіч разам з генерал-лейтэнантам паветрана-дэсантных войск І.І.Лісавым. Іван Іванавіч "прадстаўляе" нам іх, гаворыць уступнае слова, каменціруе асобныя баявыя аперацыі, характарызуе ролю кожнага разведчыка. Яны таксама расказваюць пра сваіх таварышаў і вельмі скупа пра сябе (усё астатняе будзе паказана на экране). Усталёўваецца своеасаблівы кантакт паміж героямі фільма і аўдыторыяй. Складваецца такое ўражанне, быццам на працягу больш як дзвюх гадзін ідзе шчырая, сардэчная размова пра самае хвалюючае — жыццё, вялікую мужнасць і самаадданасць савецкіх патрыётаў у гады цяжкіх выпрабаванняў... Працуючы

з вопытнымі кінематаграфістамі... [Н.Рыдзеўскі] як дэбютант у галіне кінадраматургіі здолеў знайсці патрэбны экранны эквівалент уласнага літаратурнага твора... Гэта адзін з нямногіх пошукаў у стварэнні дакументальна-мастацкага фільма на такім матэрыяле. Чым жа ён вылучаецца сярод іншых? Скажам, у "Сямнаццаці імгненнях вясны" верыш, што так магло быць... Але ж глядач не ўпэўнены, ці сапраўды так усё было. У дакументальнасці падзей, адлюстраваных у карціне "Парашуты на дрэвах", ніхто не можа сумнявацца, бо разведгрупа "Джэк" сапраўды існавала, дзейнічала... Цікавасць гледача да такіх фільмаў нельга тлумачыць толькі тым, што дэтэктыў захапляе моладзь (ды і старэйшых таксама). Ёсць у гэтым нешта большае — пакаленне, якое расце і выхоўваецца ва ўмовах мірнага жыцця, яшчэ і яшчэ раз адкрывае для сябе сутнасць прыроды савецкага патрыятызму. Такім чынам, нават сваімі прыгодніцкімі сітуацыямі фільм вучыць моладзь на гераічных подзвігах бацькоў, выхоўвае лепшыя духоўныя якасці. У гэтым галоўнае значэнне стужкі... Не ўсё, праўда, атрымалася... Некаторыя эпізоды і вобразы ў працэсе работы над сцэнарыем былі дапісаны. Скажам, уся гісторыя з выкраданнем нямецкай карты... абарончых умацаванняў... як кажуць, шыта белымі ніткамі. Няма логікі і ў іншых эпізодах, асабліва ў тых, дзе разведчыкі трапляюць да мірнага нямецкага насельніцтва і надта лёгка заваёўваюць яго давер. Месцамі аўтары захапляюцца вонкавымі эфектамі, штучна драматызуюць дзею, насычаюць кадры чыста ілюстрацыйнымі планамі. Больш лаканічным можна было б зрабіць іх прыём — "весці размову" былых разведчыкаў з экрана. Аднак, калі гаварыць цалкам, то студыя "Беларусьфільм" зрабіла карысную справу... Гэта яшчэ адзін прыклад каштоўнай "садружнасці" мемуарнай літаратуры і экраннага мастацтва" (Няхай Р. Дэсант у вечнасць // ЛіМ. 13.VIII.1976).

"Для исследования разнообразия художественных возможностей телевизионного диалога... со зрителями много может дать опыт картины, пусть и не во всем удавшейся... Принцип соединения документального рассказа о событиях и игрового их показа сохраняется на протяжении всего фильма. Видя эпизоды, сыгранные актерами, зритель одновременно слышит закадровый комментарий сценариста... Время от времени в ткань фильма включались эпизоды трансляции студийной передачи... Приемы монолога героев в аппарат, диалога-интервью... с бывшими парашютистами — все это было взято из арсенала прямого телевидения. К сожалению, этот в принципе интересный прием телевизионного диалога героев картины со зрителем в фильме реализован недостаточно выразительно. Герои войны, люди, имеющие уникальную биографию, несколько скованы обстановкой студии, съемочной техникой. Это явные просчеты режиссерской работы. Мало были обыграны в картине детали... Поэтому документальная часть фильма, в основу которой положен яркий исторический материал, не создает впечатления подлинно образного его раскрытия средствами телекино. В целом фильм... при всех его режиссерских просчетах интересен прежде всего как эксперимент, как поиск возможных путей введения реальных героев истории в игровую стихию произведения" (СХТ. С. 76—79).

Библиография: Логинов Е. Четверо в кадре // ВМ. 19.II.1973; Палушкіна Я. Героі сышлі з экрана // ЛіМ. 23.XI.1973; Бондарева Е. Киногод 1973-й. Заметки со смотра-конкурса киностудии "Беларусьфильм" // ВМ. 21.VI.1974; Нячай В. Мастацтва тэлеэкрана // Звязда. 25.V.1976.

An adventure TV film based on N.Ridevski's documentary novel under the same title about a Soviet reconnaissance party operating in Eastern Prussia at the end of the Great Patriotic War. REVIEWS: the characters of real heroes were truthfully created by the actors, they even look alike; the war atmosphere is authentic, but not enough time was devoted to the heroes; N.Ridevski and experienced film makers managed to make an adequate screen version of the literary work, but some new scenes were added, and they are not always convincing (the theft of the map, relations with the German civilian population), on the whole, this is an example of invaluable collaboration of memoir literature and film art; this film is very important for exploring the artistic potentialities of television as an experiment which is not wholly successful: it makes use of the style of a live TV broadcast, the principle of combining a documentary story about events and their enactment has been preserved throughout the film, but it has been realized not quite expressively: the war heroes are fettered by the atmosphere of the film studio.

ТЕЩА (ЦЕШЧА) (MOTHER-IN-LAW) — цв., ш/э, 7 ч., 1864 м, 69 мин., в/э 1.III.1974 г.

Др. назв. "Соловьи".

Сц. В.Фиганов; реж. **Сергей Сплошнов**; оп. А.Зубрицкий; худ. Ю.Булычев; комп. Е.Крылатов; звукооп. Н.Веденеев; текст песни И.Шаферана; втор. реж. А.Календа, В.Сюмаков; втор. оп. М.Комов; худ.-грим. В.Антипов; монт. П.Засухина; худ. по кост. А.Грибова, Л.Щурок; ред. С.Поляков; дир. И.Филоненко. В ролях: Т.Карпова (Клавдия Ивановна), Г.Федотова (Наташа), А.Вдовин (Саша), П.Кормунин (Алексей Николаевич), П.Молчанов (Виталий Данилович), М.Перцовский (Семен Семенович), Ю.Медведев (Полещук), Э.Овчинникова (Светлана), Р.Филиппов (Вася), С.Станюта (тетя Маша), Р.Рудин (кандидат), А.Белоусов (Петр Захарович); М.Громова, В.Кравченко, Е.Майхровский, В.Быков, Г.Гарбук, С.Ивашина.

Бытовая комедия.

Пенсионер Алексей Николаевич тревожит соседей, слушая в поздний час песни военных лет. Особенно возмущается его соседка по квартире Клавдия Ивановна — вдова, живущая с дочерью Наташей, которая закончила школу и собирается поступить в институт. Клавдия Ивановна требует вмешательства участкового милиционера Полещука. Алексей Николаевич рассказывает ему, что его сосед и бывший однополчанин Виталий Данилович не приходит на встречи с фронтовыми друзьями, стал мещанином, и Алексей Николаевич хочет напомнить ему о прошлом. Участковый понимает его. Клавдия Ивановна, убежденная после посещения участкового, что соседа обязательно выселят, решает прописать у себя в качестве квартиранта фиктивного мужа дочери, чтобы получить жилплощадь. Между тем Ната-



Т.Карпова — Клавдия Ивановна

ша случайно знакомится с водителем троллейбуса Сашей. Чтобы привлечь внимание девушки, он взбирается на строительные леса напротив ее балкона и однажды падает. Придя навестить его в больницу, Наташа тоже падает и оказывается в той же больнице. Они влюбляются друг в друга. С помощью разных уловок им удается добиться, чтобы квартирантом стал именно Саша. Алексей Николаевич не может равнодушно смотреть, как ведет себя с соседкой Светой ее муж — грубиян, эгоист, да к тому же любитель выпить Вася. Он выгоняет его из дома. У Клавдии Ивановны новый план: она решает выдать дочь замуж более выгодно — за репетитора, кандидата наук. Наташа с Сашей убегают из дома. Клавдия Ивановна приходит в милицию, требуя, чтобы Сашу посадили, а не найдя отклика, в возмущении бьет графин, за что ей приходится понести наказание. Успокоившись, она признается, что Саша напоминает ей мужа, который когда-то выкрал ее из родного дома. Виталий Данилович, зная бурную энергию Клавдии Ивановны и видя, что Алексея Николаевича ведет милиционер, бросается на выручку. Милицейская машина привозит его к месту встречи однополчан, которые рады его видеть. На свадьбе Наташи и Саши веселятся все соседи. Клавдия Ивановна считает, что для нее это только начало.

"Постановщик "Тещи" писал, что главный конфликт фильма составляет борьба с мелкособственническими пережитками... Но для того чтобы благим намерениям авторов дано было осуществиться, мало раздать персонажам комедии маски сплетников, мещан, обывателей, наделить ядовитыми улыбочками, заставить охотиться за японскими зонтиками и модными дамскими париками. И Алексею Николаевичу надо было по ходу действия предложить нечто большее, чтобы не оказаться ему таким безнадежно скучным резонером... И для комедии, и для драмы, и для детектива остается в силе (разумеется, всякий раз с поправкой на жанр) горьковское определение сюжета как связей, противоречий, симпатий, антипатий и вообще взаимоотношений людей — историй роста и организации того или иного характера, типа. Ограничиться изложением одного лишь хода событий куда легче. Но такой путь — далеко не самый плодотворный" (Галанов Б. В защиту сюжета // ЛГ. 3.IV.1974).

"Да, да, речь идет о той самой теще, о которой сложено так много анекдотов. Но безвестные авторы этих устных перлов, разумеется, и мечтать не могли, что их скромные (а порой и не очень скромные) произведения будут экранизированы. Да еще как: в цвете, на широком экране, в музыкальном сопровождении популярного эстрадного ансамбля! Пусть же теперь горько сожалеют: гонорар и все лавры достанутся не им... Честно говоря, создатели фильма, назвав свою героиню Клавдию Ивановну тещей, несколько поторопили события: фактически это почетное звание будет присвоено ей лишь "под занавес" картины... Но уже с самого начала картины Клавдия Ивановна наделена авторами признаками тещи из анекдотов... Глупость — пожалуйста. Корыстолюбие — сколько угодно. Мещанская пошлость —хоть лопатой греби. А стиль бесед Клавдии Ивановны — подлинный шедевр изящной словесности... Одним словом, такую Клавдию Ивановну пожелаешь в тещи разве что соседу. Кстати, о соседе. То ли это сама Клавдия Ивановна взрастила из обыкновенных нормальных людей такой паноптикум обывателей, сплетников и тунеядцев, то ли за нее постарались авторы фильма — неизвестно. Но единственным светлым пятном в этой мутно-серой среде оказывается пенсионер... Алексей Николаевич... Да и он не без греха..." (Курган О. Ох, уж эта теща! // Труд. 19.V.1974).

"Непритязательность темы [фильма] компенсируется ее универсальностью — на тещу можно валить решительно все. Теща есть тот удобный персонаж, в котором не принято видеть конкретное лицо с конкретным характером, а лишь фигуру, с которой легко связывать любые несообразные поступки и высказывания... Но как ни суетится злосчастная теща [в этой картине]... положительные герои еще изобретательнее в своем стремлении проучить и наказать ее... на всю катушку для нашего увеселения. Только... получилась скорее неловкость. Тещу играет... талантливая театральная актриса. И, кажется, сам творческий потенциал исполнительницы входит в противоречие с предложенным ей материалом. Ее теща... вызывает что-то похожее на сочувствие или, скорее, жалость. Ведь в ней — и только в ней одной — есть привнесенная актрисой живая душа, есть нечто человеческое, вдруг проглядывающее из-под условной маски. И вот на наших глазах этого, пусть не вполне прекрасного и даже нелепого человека —но ведь человека же — на все лады и как хотят изводят, дразнят, обманывают какие-то бесчувственные манекены, выдаваемые к тому же за положительных и передовых наших современников, борющихся, оказывается, в лице тещи с мещанскими пережитками. Неловкость, таким образом, оказывается двойная: не только отрицательная теща вызывает непредусмотренную жалость, но и к положительным героям начинаешь испытывать неприязнь. Неотчетливость нравственных критериев... ослабляет позицию авторов, мешает выполнению их намерений осмеять обывательницу... Пожалуй, сама "Теща" преподает нам урок более серьезный... Комедия призвана обличать то, что чуждо нашей жизни, что противоречит нашим гражданским и моральным нормам... [Но] порой проявляет неразборчивость в средствах и способах осмеяния и тем самым обнаруживает большую беззаботность в отношении своего нравственного посыла" (Бауман Е. Отчего люди летают... // СК. 16.VIII.1974).

"Десятки раз повторялась истина: "Напряжение и качество той вещи, которую я пишу, зависят от моего первоначально заданного представления о читателе" (Алексей Толстой). Или: "Читатель, то есть тот воображаемый, нужный тебе, художнику человек, для которого ты пишешь, умнее тебя... Слушайся его, и все будет хорошо" (Константин Федин). Авторы рецензируемой "Тещи"... должны были помнить об этом законе... Так что мы имеем... возможность сконструировать фигуру того "идеального зрителя"... которому мечтали понравиться В.Фиганов и С.Сплошнов ...Итак, первое, что мы о нем твердо знаем, — то, что он должен от души смеяться, узнав об уморительнейшем совпадении: в больничной палате подобрались как есть почти одни Саши. И у каждого перелом... Помимо совершенно исключительного чувства юмора этот зритель должен обладать сверхъестественным благодушием и абсолютным отсутствием любопытства... Зритель... должен, кажется, прямо-таки приходить в ярость, если бы авторам вдруг пришло в голову хоть что-то мотивировать, обосновывать, доказывать. И авторы, естественно, его не сердят... Иной нахальный зритель, глядишь, засыпал бы авторов докучливыми вопросами... Почему надо считать, что бывший командир... забыл дорогу к друзьям? Почему он "не так" живет?.. И как надо жить?.. Но, повторяю, авторы "Тещи" искали союзника не в таком дотошном зрителе, а в совсем ином... Надеюсь, что читатель заметил: вопросы эти касались не только сюжетных и смысловых изъянов... Они касались и изъянов этических (имеющих обыкновение сказываться несколько дольше). Что, впрочем, неразрывно... Когда мы с вами испытываем... непредвиденные авторами чувства, нами руководит не безразличие к юмору, а нечто иное. То, чем стоит дорожить по крайней мере не меньше, чем чувством юмора... В области нравственной, в области, где искусство и судья и подсудимый, нет мелочей. Бессодержательность не безобидна, вот в чем дело. Я бы даже сказал, что в... смысле... нравственном ее не существует. Искусство, как и природа, не терпит пустоты... Там, где нету "чувств добрых"... невольно торжествуют чувства недобрые... Это особенно заметно, когда бессодержательность стыдится самой себя, когда она серьезничает и важничает. Как бы ни были нелепы способы перековки, применяемые в той же "Теще" тем же Алексеем

Ивановичем, как бы ни был несимпатичен, мягко говоря, его обычай, будя совесть одного соседа, походя будить весь дом, — насколько нелепее и несимпатичнее становится вся эта коммунальная история, едва только авторы вознамереваются "освятить" ее действительно святыми вещами — памятью войны, фронтовым братством, 9 Мая, солдатским костром" (Рассадин Ст. Жора с вывихом, или Жестокость пустоты // ИК. 1974. № 8. С. 61—68).

"После просмотра иного фильма встаешь в тупик: надо ли оценивать его, исходя из системы определенных эстетических категорий, учитывая материал, жанр, выбор приемов, если видишь откровенное ремесленничество или попросту бесталанность? Вопрос далеко не риторический, не праздный... Стоит только представить массу зрителей, устремившихся на зов афиши...чтобы пропала охота шутить. Даже если речь идет о комедии... Об этом фильме писались чуть ли не фельетоны, а между тем в нем... есть материал и для общеэстетических суждений. Комедии бывают разные, в том числе бытовые, где персонажи живут по законам обыденности, или эксцентрические, где герои переживают невероятные перипетии, из которых они обычно выходят без видимого ущерба. Допустим, мы видим, как молодой человек, пытаясь привлечь внимание девушки в окне, становится на голову и падает со строительных лесов. Следующий кадр: забинтованный, он лежит в палате. Теперь уже она хочет привлечь его внимание и падает с пожарной лестницы. Девушку заворачивают в бинты и везут на свидание в больницу. Мы понимаем, что оба падения — комедийно условны, что они не должны вызывать мысли о переломанных костях и разорванных тканях. Когда Балбес в "Кавказской пленнице" появлялся из рефрижератора, покрытый инеем, звенящий сосульками, нам было смешно, потому что такова природа эксцентрической комедии с постоянными героями-масками: ведь им не больно... Трюк наполнялся человеческим содержанием и выглядел еще смешнее. "Он" и "она" из "Тещи" вовсе не эксцентрические фигуры, они всерьез любят друг друга... Рядом с этими персонажами, на той же лестничной площадке живут люди, совсем уж далекие от какой бы то ни было комедийной условности... Очевидно, замысел... С.Сплошнова состоял в том, чтобы воспользоваться разными красками, от комедийных до драматических, сметая жанровые перегородки. Но в конкретном исполнении... замысел был донесен до меня как до зрителя вместе с хрустом ломающихся на экране костей — реальных, а не комедийных... Вполне допустимая история о том, как с помощью домовой общественности любовь восторжествовала над предрассудками, оказалась в фильме снятой, условно говоря, в гамме анилиновых красителей, чтобы выглядела побогаче, на манер свадебного стола в финале... Эстетические оценки в таких случаях закономерно соседствуют с этическими. Именно такую оценку фильму дал С.Михалков в "Правде", где назвал "Тещу" и похожие произведения — "фильмами не о мещанах, а для мещан" (Зак М. Большой киносеанс // ИК. 1974. № 12. С. 46—47).

"412 [11]. "Теща" ... 27,4 млн. [зрителей]" (Кудрявцев С. Чемпионы советского кинопроката [с 1940 по 1989 год]// *ЭиС. 29.V.—5.VI.1997).*

Библиография: Хлоплянкина Т. Неделя "развлечений" // Неделя. 25—31.III.1974; Сплошнов С. Теща // НФ. 1974. № 3. С. 15—16; Смирнова Н. Искала теща зятя // Веч. Пермь. 11.V.1974; Тимофеев В. В поисках смеха // КП. 15.V.1974; Бондарева Е. Киногод 1973-й: Заметки со смотра-конкурса киностудии "Беларусьфильм" // ВМ. 21.VI.1974; Чаркас І. А калі б не радыкуліт?.. // ЛіМ. 21.VI.1974; Чайковская О. О деликатности чувств // СЭ. 1974. № 14. С. 4; Шария В. Не порадовала меня теща // СЭ. 1974. № 14. С. 5; Бондарева Е. Время в характерах киногероев // Неман. 1975. № 1. С. 164; ЖПБК. С. 6.

A film comedy about the protagonist's efforts to marry off her daughter. 11th on the list of the 20 most popular Belarusian films, which was seen by an audience of 27,4 mln viewers in movie-theaters (till 1990) all over the USSR. REVIEWS: the director wrote that the central conflict is the struggle with the survivals of small-proprietor mentality, but it is not enough to give the characters the masks of gossips, philistines, etc.; besides, the positive character (Alexei Ivanovich) is a boring philosophizer. The jokes about the mother-in-law were transferred onto the screen in their original form with the use of techniques borrowed from other films. The protagonist is played by a talented theatrical actress, her heroine arouses pity: only she possesses a living soul which an actress breathes into her while the positive characters remind of insensitive mannequins; the authors are not concerned with the motivation of the events on the screen, and this leads to ethical flaws. The film nearly became the object of topical satire, but it contains food for general aesthetic judgments: there may be comedies of manners or eccentric comedies where the mask-like characters live through incredible adventures but the characters of the film are not eccentric figures. S.Mikhalkov was just in calling this movie and others like it works not about philistines but for philistines.

ХЛЕБ ПАХНЕТ ПОРОХОМ (ХЛЕБ ПАХНЕ ПОРАХАМ) (THE BREAD SMELLS OF GUNPOWDER) —ч/б, ш/э, 9 ч., 2581 м, 94 мин., в/э 17.VI.1974.

Др. назв. "36 вагонов", "Узел".

Сц. И.Шамякин; реж. **Вячеслав Никифоров**; оп. Э.Садриев; худ. Е.Ганкин; комп. О.Янченко; втор. реж. В.Попов; втор. оп. Б.Делун; звукооп. В.Мушперт; монт. В.Хантеева; худ. по кост. Э.Семенова; худ.-грим. Л.Хохлова; ред. М.Березко; дир. М.Фишкин. В ролях: В.Самойлов (Иващенко), С.Сазонтьев (Лукашевич), М.Кокшенов (Степан), Г.Георгиу (Нитковский), Г.Гай (Яков Петрович), В.Карева (Юля), И.Мацкевич (Горбач), Дима Рогачев (Чижик); З.Стомма, Я.Грантинь, В.Плют, А.Хвыля, С.Бирилло, П.Кормунин, Т.Алексеева, А.Середа, П.Вескляров, Ю.Галкин, З.Осмоловская, Е.Абрамов, С.Азо, Л.Апинис, Б.Борисенок, Р.Воронецкий, В.Грузиньш, Ю.Варна, З.Звейдрис, Б.Руднев, В.Караваев, Н.Манохин, Н.Петров, Ф.Эйнас, Г.Макарова, Р.Суховерко, И.Шатилло.

Историко-революционный фильм.

Экранизация киноповести белорусского писателя Ивана Шамякина "Эшелон в Германию" (1971).

Диплом съемочному коллективу кинокартины "за воспроизведение исторического события" на VII ВКФ (Баку, 1974).

Лето 1918 г. Заключив Брестский мирный договор, Советская Россия вышла из мировой войны, но должна платить контрибуции. В немецком лагере члены миссии Красного Креста сообщают представителям российских военнопленных, доведенных до отчаяния голодом, — полковнику Яхонтову и прапорщику Лукашевичу, — что Советская Россия не вносит средств в их фонд. Лукашевич попадает в очередную партию обмена пленными. На станцию Орша, близ которой проходит демаркационная линия, прибывает эшелон из 36 вагонов с хлебом для военнопленных, отправленный по указанию Ленина. Приехавший из Москвы член ЦК партии левых эсеров Яков Петрович убеждает вернувшихся из плена в несправедливости выплаты контрибуций. Комиссар станции матрос Иващенко прерывает его, а бывших пленных направляет в баню. Лукашевич, разыскивая своего отца — станционного телеграфиста, —сталкивается с помощником Иващенко Степаном, который ведет его для выяснения личности к комиссару. Разобравшись, тот делится с голодным Лукашевичем хлебом, которым с ним в свою очередь поделился машинист Ян Карлович: с продовольствием в Орше трудно. Лука-

шевич не верит словам Иващенко о назначении эшелона, считает, что это контрибуция. Немецкий железнодорожник сообщает (Лукашевич переводит Иващенко), что чиновник из советской передаточной комиссии (в желтых сапогах) тайно продает немецкому военному управлению вагоны. Вечером у Нитковских (родителей невесты Лукашевича Юли) собираются гости по случаю его возвращения. В дальней комнате группа левых эсеров (хозяин, Яков Петрович, начальник ЧК Рам, красный командир Глухов и др.) обсуждает ситуацию: Орша забита беженцами, бывшими военнопленными; нужно задержать отправку эшелона (это поручается Нитковскому) и поднять народ: голодные люди ради хлеба пойдут на все. Нитковский рассказывает о встрече с правым эсером Горбачем — крестьянским лидером. Бандитом — уточняет Рам. Яков Петрович говорит, что надо менять союзников, потому что сегодня в Москве начался съезд Советов, на котором левые эсеры дадут бой Ленину по вопросам о мире и комбедах. Увидев на Нитковском желтые сапоги и догадавшись, что он — тот самый чиновник-спекулянт, Лукашевич называет собравшихся гадами и уходит с родителями домой. Утром, извинившись перед Юлей, Лукашевич собирается немедленно ехать в Москву — добиваться помощи товарищам по плену. У Нитковского не готовы документы на эшелон. Иващенко поручает Лукашевичу оформить их. Иващенко уже не первый раз встречает на станции беспризорника Чижика, подкармливает его и просит капельмейстера местного оркестра взять талантливого мальчика на обучение. Левые эсеры выходят из городского Совета. Его председатель большевик Колесник торопит с отправкой эшелона: по городу идет слух, что эсеры хотят дать народу хлеб, а большевики им за это грозят расстрелом; что объявилась банда Горбача. Иващенко обещает уладить все завтра же и просит хотя бы пулемет для защиты станции. Лукашевич хотя и помогает с документами, но сохраняет нейтралитет. После известия об убийстве германского посла Мирбаха



В.Самойлов — Иващенко

в Москве эсеры собирают в центре Орши митинг. Бойцы рабочей дружины разгоняют его. В казарме пограничного полка Яков Петрович призывает к оружию, к разрыву Брестского мира. Глухов командует "в ружье". Комиссар полка Новицкий убивает его и арестовывает Якова Петровича. У эшелона беспорядки: толпа требует хлеба. Иващенко убивает одного из зачинщиков. Появляется конный отряд Горбача. Его люди избивают Иващенко. Начинается грабеж эшелона. Увидев, что подходит паровоз, Иващенко велит Лукашевичу уводить эшелон, а сам пулеметным огнем с водонапорной башни прикрывает отход. Бандиты захватывают башню и расстреливают Иващенко. Под прикрытием паровоза подходят красноарейцы. Отряд Горбача отступает. Сам он арестован чекистами во главе с Рамом. Лукашевич соглашается сопровождать эшелон для передачи миссии Красного Креста. В финале приводится текст телеграммы Ленина с благодарностью комиссару станции Орша Иващенко.

"Ленинская телеграмма цитируется в самом конце фильма... как бы документируя события, развернувшиеся на экране... Сквозь гущу событий четко различимы тема человека в революции, вечная тема обретения себя, ради которой, видимо, [авторы] и взялись за работу над картиной... Открывать большое через малое —этот драматургический ход хотя и не нов, но всегда плодотворен. В картине... легко обнаруживается стремление сконцентрировать реальные противоречия исторического момента буквально на "пятачке" железнодорожного полотна... Как и в первой своей картине ["Зимородок"], где главную роль играл Владимир Самойлов, режиссер снова делает ставку на этого актера. Данила Иващенко несет на своих мощных матросских плечах главный груз фильма — его нравственную идею. В кряжистой фигуре немолодого уже матроса — основательность, спокойная уверенность и та напускная франтоватость, которая всегда отличает бывалого моряка. Вот он сидит прямо на путях и самозабвенно, со вкусом играет в камешки, словно нет у него дела более важного и любимого. Пройдет день, и он сознательно пойдет на смерть за дело революции. В его облике, в его повадках — ни малейшей претензии на исключительность, на героизм, на жертвенность. Простой рабочий революции, он не покушается на большее, потому что знает: он на своем месте. Драматургические "блоки", из которых сложилась картина, четко расставлены по местам, как фигуры на шахматной доске перед началом партии. К сожалению, опытный "болельщик" разгадывает исход такой игры с первых двух-трех ходов. Картине недостает импровизационности" (Максимова М. Телеграмма // СК. 19.IV.1974).

"Каждое новое поколение художников стремится посвоему осмыслить одну из важнейших тем советского киноискусства... Очевидно не случайно героем таких фильмов в последние годы все чаще выступает человек, чьи духовные искания близки и понятны современникам, а в характере легко прослеживается то начало, которое связано с сегодняшним нашим представлением о положительном герое вообще. Таков и Александр Лукашевич, судьба которого в центре фильма... Честность, бескомпромиссность, открытость лежат в основе его характера. И это в конечном итоге определяет исход внутренней борьбы, которую переживает на экране главный герой картины. Перед актером московского театра "Современник" Сергеем Сазонтьевым стояла сколь интересная, столь и трудная по разрешению задача — не только представить себе уже ставший архаичным облик благородного прапорщика, но уловить и передать ту грань, где кончается абстрактное благородство и начинается новая личность... Исподволь начинается в душе Лукашевича тот процесс, который мы сегодня назвали бы пробуждением классового самосознания... [Его финальный] поступок подготовлен всем предыдущим развитием характера... И эта линия наиболее интересна в фильме. Несколько иначе трактуется в картине образ комиссара Иващенко. Перед зрителями предстает цельная, сформировавшаяся личность со зрелым самосознанием, способная подчинить своему влиянию чужую волю. В комиссаре сконцентрированы те положительные начала, которые мы привыкли связывать с идеалом большевика... Другой полюс картины — темные, враждебные силы, которые противостоят комиссару, саботируя отправку эшелона с хлебом. По замыслу это коварные и опытные враги. Однако, несмотря на точную политическую характеристику, в картине нет того единственного штриха, который бы углубил внешний рисунок [этих] персонажей... Исходная творческая задача определила напряжение динамично развивающегося сюжета. Поэтому особенно запоминаются те сцены, в

которых противостояние антагонистических сил выражено наиболее четко" (Фрольцова Н. Трудный хлеб // ВМ. 16.VII.1974).

"Композиционное построение фильма... режиссура и работа оператора... вполне традиционны, в чем, однако, усматриваешь намерение авторов в доходчивой манере, добросовестно и точно передать не только смысл, но и окраску, тональность событий, исключительных по существу, но сопровождающихся будничными, лишенными внешней броскости обстоятельствами. Правда, при этом создателям картины не удалось избежать некоторой вторичности художественных решений, что относится, в частности, к сюжетной линии бывшего прапорщика царской армии... Прапорщик Лукашевич... пример неплохой актерской работы, он вызывает симпатию, но... подлинного интереса этот персонаж не пробуждает: в его поведении нет ничего неожиданного, оно предугадывается на несколько ходов вперед, драматургия роли стереотипна и маловыразительна, а ее внутренняя аргументация выглядит неполной. Много удачнее получился образ главного героя картины... Роль Владимира Самойлова в этом фильме заставляет вспомнить лучшие его работы в кино, раскрывающие богатое и разностороннее дарование актера... ("26 бакинских комиссаров"... "Звезды не гаснут"... "Крах")" (Савицкий Н. Воспоминания о мужестве // Правда. 25.VII.1974).

"Сценарист... "развернул", домыслил события фильма из единственного факта, донесенного до нас историей, — телеграммы В.И.Ленина... Написанию сценария предшествовали тщательная работа в архивах, изучение исторической обстановки... Казалось бы, уже не однажды в фильмах, вошедших в классику советского... кино, мы видели похожий [на создаваемый В.Самойловым] образ ("Мы из Кронштадта", "Депутат Балтики", "Балтийцы"). Крепко сбитый, ладный человек, на которого можно положиться, который не подведет в трудную минуту. Здесь, правда, добавлена еще одна краска какой-то особой, пронзительной лирической грусти — подобрал Иващенко мальчонку, голодного, беспризорного, и рассказывает ему о море, показывает игру в камешки... Погибает Иващенко — и словно щемяще звенит оборванная струна. Один остался мальчонка... Картина... поставлена добротно, сюжет ее держит зрителя в напряжении... К достоинствам картины, несомненно, относится и изобразительное решение... Положительное качество Э.Садриева —умение создать правдивую тональность кадра... Безусловно, восстановлен исторический факт, прочитана еще одна страница истории революции — и в этом полезность и нужность произведения... Вместе с тем кинематограф, как всякое искусство, живет прежде всего новым, образным осмыслением материала... Страницы великой революции киноискусство читает свежо и современно и в самые последние годы... в фильмах "Шестое июля" Ю.Карасика, "В огне брода нет" Г.Панфилова, "Комиссары" и "Как закалялась сталь" Н.Мащенко" (Нечай О. Хлеб революции // ЗЮ. 9.VIII.1974).

"*...Борьба большевиков с левыми эсерами показана в сценарии упрощенно, в традициях кинематографа 30-х годов... Члены левоэсеровской партии представлены настолько несерьезными противниками, настолько по-человечески неприятными (в сценарии была даже чрезмерная натуралистичность в их характеристике), что можно поверить в столь быстрое "перевоспитание"... Лукашевича... Явно ощущались в сценарии схематизм и иллюстративность эпизодов, показывающих V съезд Советов. Не удивительно поэтому, что в процессе работы над фильмом режиссер... трансформировал материал с целью создания героико-приключенческого фильма с преобладанием вымысла в фабуле. Кроме того, у фильма обозначился четкий зрительский адрес — для детей и юношества. Не случайно был введен новый герой... мальчик-беспризорник Чижик, с которым у комиссара Иващенко возникает дружба... Сокращены и переведены в основном из области идейных споров в стихию действия столкновения с левыми эсерами. Характерно в этом плане увеличение фабульного времени на показ действий банды Горбача. Особенно показателен финал — поединок комиссара... с целой бандой и его героическая гибель. В фильме (с учетом жанра и зрительского адреса) менее заметен схематизм ряда сюжетных линий ("перевоспитание" Лукашевича под влиянием Иващенко) и образов героев... Некоторое противоречие между первоначальным замыслом — в историческом контексте художественно осмыслить документ — и окончательным результатом — увлекательной иллюстрацией для юношества факта революционной истории — здесь все-таки заметно" (Зайцева Л. История далекая и близкая // СБК. С. 153—154).*

"Пры захаванні сюжэта, асноўных падзей [кінааповесці Шамякіна] змяніліся асобныя сітуацыі, матывы ўчынкаў і рысы характараў персанажаў — у адпаведнасці з бачаннем пастаноўшчыка...У кінааповесці... было чатыры эпізоды з Леніным... Яны амаль нічога новага не дадавалі да экраннай лeнініяны, апрача інфармацыі пра клопаты лідэра рэвалюцыі аб... ваеннапалонных. Таму, відаць, рэжысёр-пастаноўшчык і палічыў за лепшае іх не ўзнаўляць... Па драматургіі і акцёрска-рэжысёрскаму вырашэнню ўзаемаадносіны камісара Івашчанкі і прапаршчыка Лукашэвіча — найбольш абгрунтаваная ў фільме лінія... Уладзімір Самойлаў... і Сяргей Сазонцьеў, мала тады вядомы ў кіно, былі цікавымі партнёрамі. Іх непадабенства павялічвала напружанне ўзаемаадносін персанажаў, падкрэсліваючы і складанасць гістарычнага моманту... "Хлеб пахне порахам" можна аднесці да гісторыка-рэвалюцыйных фільмаў. У ім вытрымана атмасфера часу, горада, па якому праходзіла дэмаркацыйная лінія... За гэтай сітуацыяй — супрацьстаянне прадстаўнікоў розных класаў: бальшавікоў, эсэраў, дэкласіраваных элементаў. У паказе схваткі за эшалон, правакацый вакол яго пастаноўшчык неяк непрыкметна парушыў выбраны драматургам жанр і аддаў перавагу прыгодніцкаму... З пабочных ліній — найбольш цікавая тая, што выводзіць Лукашэвіча на сувязі з людзьмі супрацьлеглых адносін да рэвалюцыйных падзей... Кінастужка жанрава раздвоеная, з-за чаго ёй нестае мастацкай цэласнасці. Па самому ж зместу падзей, атмасферы часу, псіхалагічнаму стану ўдзельнікаў адлюстраваных падзей яна даставерная" (КіЛ. С. 72—74).

Библиография: Мацкевіч А. Орша, год 1918... // ЛіМ. 5.X.1973; Абакумовская Т. По следам одной телеграммы // СК. 22.I.1974; Подберезский Г. Во имя революции // СГ. 2.II.1974; Орлов Д. Хлеб пахнет порохом // СКЗ. 1974. № 6. С. 8—9; Полякова С. Да, хлеб пахнет порохом // СБ. 17.VI.1974; Бондарева Е. Киногод 1973-й: Заметки со смотра-конкурса киностудии "Беларусьфильм" // ВМ. 21.VI.1974; Тарасевіч Г. Не парушаючы добрых традыцый // Звязда. 30.VI.1974; Крупеня Я. У васемнаццатым, грозным годзе // МП. 6.VII.1974; Павлов Д. Этих дней не смолкнет слава // ЛП. 8.VII.1974; Крупеня Я. Хлеб прасвятлення // НГ. 17.VII.1974; Хадкевіч Т. І ажылі старонкі дакументаў // ЛіМ. 30.VIII.1974;Бондарева Е. Время в характерах киногероев // Неман. 1975. № 1. С. 159; Никифоров В. Путешествие в прошлое // СЭ. 1978. № 19. С. 17; Пушкіна М. З чым ідзеш у прафесію? // ЛіМ. 27.X.1978; Аўдзееў І. Вячаслаў Нікіфараў: "Фільм — гэта мадэль свету" // ЧЗ. 27.III.1983; Калеснік Н. Узлёт // ЧЗ. 25.VIII.1985; Павлючик Л. Открыть героя [Интервью с В.Никифоровым] // СК. 9.IV.1985; Бондарава Е. Больш чым прафесія... [Гутарка з В.Нікіфаравым]// МБ. 1986. №1. С. 33—34.

A historical revolutionary film based on real fact: by Lenin's order in the summer of 1918 36 carriages of corn were sent to the Russian prisoners-of-war in Germany. A diploma at the All-Union film festival. Directed by V.Nikiforov, a famous Belarusian film director. REVIEWS: like *The Kingfisher*, the director counts on V.Samoilov: Ivashchenko's character carries the film's ethical message. He does not claim to be exceptional, heroic or sacrificial, he is an ordinary revolutionary doing his duty in his own place; the actor shows Lukashevich's confusion, honesty but he does not manage to reveal his ideological evolution. The authors did not manage to avoid a sort of repetitiveness; in particular, the dramatic structure of the characters of Lukashevich and Ivashchenko is stereotypical; the struggle with the leftist socialist-revolutionaries is oversimplified in the script and is shown in the traditions of the cinema of the 1930's. It is not surprising therefore that the director tried, however inconsistently, to transform the material to create a heroic adventure film for young viewers (it is not accidental that a new character of the waif is introduced).

БРОНЗОВАЯ ПТИЦА (БРОНЗАВАЯ ПТУШКА) (THE BRONZE BIRD) — цв., обычн., 21 ч. (3 сер.), 5516 м (1-я сер. — 1833,5 м, 2-я сер. — 1811 м, 3-я сер. —1871,5 м), 201 (67+66+68) мин., в/э 2—4.I.1975 г.

По заказу Государственного комитета Совета Министров СССР по телевидению и радиовещанию.

Сц. А.Рыбаков; реж. **Николай Калинин**; оп. И.Ремишевский; худ. Ю.Альбицкий; комп. С.Пожлаков; текст песен Б.Окуджавы; звукооп. С.Шухман; втор. реж. В.Светлов; втор. оп. Е.Пчелкин, С.Грязнов; худ. по кост. А.Грибова; худ.-грим. Г.Храпуцкий; монт. Е.Волкова; ред. И.Кавелашвили; худ. рук. А.Карпов; дир. А.Круковский. В ролях: Сергей Шевкуненко (Миша), Володя Дичковский (Генка), Игорь Шульженко (Слава), Ю.Сидоров (Свиридов), В.Чекмарев (Ерофеев), А.Кузьмин (лодочник), О.Севостьянов (Жердяй), М.Капнист ("графиня"), А.Милованов (Кондратий Степанович), Н.Крюков (кубинский коммунист), Толя Дашкевич (Бяшка), С.Турова (учительница), Марина Бойцова (Зина), Володя Папкович (Игорь), Саша Примако (Коровин), Володя Скурко (Сева), Света Лапковская (Варя), Сережа Лисиченок (Кит), Л.Малиновская (мать Жердяя), В.Эренберг (земский врач), В.Быков (Николай Севостьянов), Игорь Кондратович (Сенька), Игорь Гущин (Акимка), Таня Скурко (Надя), В.Белохвостик.

Многосерийный детский приключенческий телефильм — продолжение "Кортика".

Экранизация одноименной повести А.Рыбакова (1956).

Пионерский отряд, в который входят Миша, Гена, Слава (герои фильма "Кортик"), выезжает на лето за город в палаточный лагерь, расположенный у бывшего имения графа Карагаева. Два мальчика, Игорь и Сева, убегают — то ли бить итальянских фашистов, то ли из-за насмешек Генки. Пионеры прочесывают лес. Ночью к их костру приходит местный парень Жердяй и предупреждает о призраках графа и его сына, казненных императрицей Елизаветой, которые сторожат клад и появляются у гати на болоте. Становится известно, что Тимофей, старший брат Жердяя, который согласился помогать пионерам оформить клуб, арестован по обвинению в убийстве Кузьмина, бывшего лесника графа. Приезжают ездившие в Москву за продуктами Генка и пионер по прозвищу Бяшка. По заданию Миши они разузнали, что сбежавших ребят в городе нет. Для их поиска Миша и Генка решают одолжить лодку у живущего в деревне художника Кондратия Степановича. Кулак Ерофеев отправляет лодочника к Халзиному лугу. Встретившись с Мишей и Генкой, тот пытается заставить их повернуть назад. Но им удается ускользнуть. На берегу реки они встречают двух коммунистов-коминтерновцев — румынку и кубинца. Те сообщают, что два мальчика проплыли мимо них на плоту дальше по реке. Вскоре Миша и Гена находят развалившийся плот, а потом еще мокрую лодку. Выясняется, что это лодка Кузьмина, а плывших на ней Игоря и Севу задержал милиционер. Миша требует позвонить в Москву их знакомому чекисту Свиридову. Тот велит отпустить ребят и обещает приехать. Из Москвы возвращается пионервожатый Коля Севостьянов с поручением организовать детскую колонию-коммуну в графской усадьбе. Старуха — бывшая графская экономка Софья Павловна, которую все называют "графиней", —показывает ему охранную грамоту на усадьбу.

Приехавший из Москвы Свиридов сообщает ребятам, что мужики, которые что-то копают в лесу, ищут клад (у Карагаевых были прииски драгоценных камней на Урале), а связанный с ними лодочник — бывший вор-рецидивист. Свиридов уезжает. Генка возмущается, что тот плохо ведет расследование. Он безуспешно пытается выведать у Сеньки, сына Ерофеева, что-нибудь о лодочнике. Ребята решают продолжать расследование самостоятельно и идут на Галыгинскую гать. Ночью на болоте им что-то чудится, и они убегают. Ерофеев уговаривает мать Тимофея, чтобы тот признался в убийстве. Миша, узнав об этом, решает, что кому-то выгодно, чтобы не нашли настоящего убийцу. Ерофеев распускает по деревне слухи, что землю, которую дала крестьянам советская власть, отберут для детской колонии. Миша опровергает это. Сенька Ерофеев угрожает деревенским детям, если они надумают вступить в пионеры. Миша прогоняет



Кадр из фильма

его из клуба. На пионерском сборе по самохарактеристикам члены отряда обвиняют Мишу в том, что он секретничает, отделяется от других. Миша объясняет, что речь идет о спасении брата Жердяя, который дружит с пионерами. В графском саду сломаны яблони. Приходит телеграмма от начальника отдела народного образования: пионерский лагерь должен быть переведен в другое место за порчу охраняемой государством усадьбы. Миша и Слава едут в уездный город. Они видят в поезде "графиню" и лодочника, который потом в городе следит за ней, и обнаруживают, что она пошла в краеведческий музей. Оставив Славу наблюдать за "графиней", Миша едет в отдел народного образования, начальник которого, Серов, утверждает, что возмущенные местные жители хотели писать в Москву. Едва удалось замять шум, и отряду лучше перебраться в другое место. Миша едет в уком комсомола. Девушка-секретарь разрешает им остаться на прежнем месте и обещает разобраться с Серовым. Слава рассказывает, что "графиня" в музее что-то делала с бронзовой птицей — такой же, какая украшает фасад усадьбы. Ребята решают прийти в музей ночью, чтобы найти тайник.

Сева симулирует болезнь и ребята просят Софью Павловну поместить его в графском доме. Генка и Миша пробираются ночью в музей, но найти тайник им не удается. Утром приходит хромой мужчина и что-то кладет в тайник. Теперь ребята знают, как его открыть. Они находят там записку: "В будущую среду дневным". Ребята догадываются, что тайник может быть и в большой бронзовой птице на фасаде усадьбы. Воспользовавшись отъездом "графини", друзья находят план, как найти клад, перерисовывают его и решают, что клад под соснами на пригорке, а не в лесу. Доктор, приехавший осмотреть больного, рассказывает Мише

историю бронзовой птицы. Женитьба на Демидовой, принесшая роду Карагаевых прииски, была уже после казни тех его представителей, которые якобы стали призраками. Незадолго до революции молодой граф Карагаев (хромой) объявил отца сумасшедшим и отобрал у него имение. Старый граф отомстил: уезжая за границу, он объявил, что один из принадлежавших ему драгоценных алмазов увозит с собой, а другой спрятан в имении и ключ к тайнику в семейном гербе — бронзовом орле. Клад долго искали (план есть в каждой деревенской избе), но так и не нашли. Миша догадывается, что хромой человек в музее — последний граф Карагаев. Он говорит друзьям, что клада в лесу нет, а тайна все-таки в бронзовом орле. Выясняется, что одна из разновидностей орла называется "халзан", а на Халзином лугу есть курган. Коля рассказывает ребятам, что Серова сняли и именно он давал "графине" охранную грамоту. На деревенской сходке решается вопрос о детской коммуне. Крестьяне вначале против, но, узнав, что землю отберут у Ерофеева, меняют свое мнение. Друзья подслушивают разговор "графини" и Карагаева о том, что через два часа с помощью лодочника и его людей будут поднимать плиту на кургане. Пионерский отряд во главе с Колей приходит туда первым. Они поднимают плиту. Появляются граф, "графиня", лодочник. Угрожая пистолетом, Карагаев отбирает футляр с алмазом. Его обезоруживают подоспевшие Свиридов с помощником. На прощальной линейке пионеры отчитываются, что успели сделать за лето: научили грамоте 12 человек, раскрыли тайну бронзовой птицы, оправдали невинного человека.

"Ряд фильмов выпущен в прошлом году телевизионным объединением. К сожалению, большинство из них не прибавляет к "облику" киностудии сколько-нибудь выразительных штрихов. Иллюстративны и поверхностны экранизации "Бронзовая птица" и "Великое противостояние", фрагментарны и стилистически эклектичны "Последнее лето детства" и "Веселый калейдоскоп". Первые два создавались на основе широко известных одноименных произведений... Но отображенное в них предвоенное и военное время, сложные взаимоотношения людей не нашли творческого воплощения средствами телевизионного кино, так как книжные страницы не возрождались в новой форме, а иллюстрировались при "отсечении" сюжетных линий, которые бы создавали атмосферу жизненной правды" (Бондарева Е. Киногод-74: Заметки критика с третьего смотра-конкурса работ киностудии "Беларусьфильм" // ВМ. 3.VII.1975).

"[В "Кортике" и "Бронзовой птице" — двух первых частях телетрилогии] мы узнаем обстановку, события... что, как и в книге, происходили с героями, узнаем их самих — еще с детства завоевавшую наши симпатии "троицу"... Довольно точно подобраны ребята — исполнители главных ролей. В фильмах, однако, ощутима явная "недодержка": по сравнению с книгой они проигрывают несколько в "тайне". Хотя, есть, понятно, и кортик, и лабиринты подвала большого московского дома, и выслеживание в пыльном музее хранительницы бывшей графской усадьбы, и поиски клада... Но как-то уж очень по-будничному все происходило. Фильмы эти явились как бы "пристрелкой". Они пока не отваживались на самостоятельность. И в поисках телевизионного эквивалента старались сохранить лишь верность оригиналу" (Борисова Н. Память нашего детства // ТиР. 1976. № 6. С. 33).

A children's adventure serial after A.Rybakov's story under the same title about the young heroes' disclosure of the mystery of the sculpture of the eagle during the NEP years. It is connected with the hidden treasure of the count's family. It is a continuation of the TV film *The Dirk*. REVIEWS: the screen version is illustrative; the plot lines which created the atmosphere of truth have been cut off; the children playing the central parts were well chosen; in creating the atmosphere of mystery TV films lose a lot in comparison with the book — everything happens in too ordinary a fashion.

ВЕЛИКИЙ УКРОТИТЕЛЬ (ВЯЛІКІ ЎТАЙМАВАЛЬНІК) (A GREAT TAMER) — цв., обычн., 8 ч., 2043 м, 72 мин., в/э 6.XI.1974 г.

По заказу Государственного комитета Совета Министров СССР по телевидению и радиовещанию.

Сц. И.Менджерицкий, Г.Пчелякова; реж. **Георгий Овчаренко**; оп. А.Клейменов; худ. И.Топилин, И.Окулич; комп. О.Хромушин; звукооп. П.Дроздов; втор. реж. А.Лейзенберг; втор. оп. Л.Сушкевич, Р.Гораев; худ. по кост. Г.Юсис; худ.-грим. С.Спиридонова; монт. Н.Потупчик; ред. О.Пушкин; дир. В.Студенков. В ролях: А.Филозов (Савва), Л.Румянцева (Лена), В.Меркурьев (ее отец), М.Стриженова (ее мать), С.Филиппов (дядя Миша), О.Шмырев (клоун Вася), А.Помазан (клоун Ваня), Б.Цуладзе (Заур Зурабович), А.Максимова (мать Саввы), М.Жарковский (директор зоопарка); А.Беспалый, Г.Филина, А.Середа, А.Милованов, Т.Алексеева, Н.Жуковский, В.Букин, В.Кременецкий, И.Остроухов, А.Королев, А.Бугаев, А.Зимина.

Комедийный телефильм.

Директор зоопарка небольшого города, узнав, что Савва Куликов пытается дрессировать льва (и не его первого), обещает, если еще раз увидит Куликова в зоопарке, сообщить ему на работу (тот работает плановиком). Соседские мальчишки рассказывают Савве, что в отпуск приехал Костя-моряк, у которого есть обезьяна. Савва просит отдать или продать Мими ему. Костя отказывается: она любимица экипажа. Куликов со своим приятелем, клоуном Васей, вспоминают, как Савва подготовил номер с кошками и, когда показывал его в цирке, на кошек бросилась собака, они — на директора Заура Зурабовича и его жену. С тех пор Куликова не пускают в цирк. Соседский мальчик приводит к Савве пса Джека, которого они вместе покупали на птичьем рынке: родители не захотели держать большую собаку. Мать Саввы решает уехать к сестре: ей надоел его домашний зверинец, где кроме новых "жильцов" — Джека и котенка Мурзика — есть и другие животные. Куликов



А.Филозов — Савва, Л.Румянцева — Лена

знакомится с Леной, фотокорреспондентом молодежной газеты, которую защитил от пристававшего к ней типа, и представляется укротителем. Лена хочет сделать о нем материал, но Савва отказывается: очень занят. Костя просит Савву присмотреть за Мими, пока он съездит к невесте. Куликов берет на работе отпуск за свой счет и начинает ее дрессировать. У него много забот и с другими животными, и Лена предлагает взять Джека на время к себе. Савва говорит ей о смысле работы дрессировщика: когда дети увидят в цирке разум, умение животных, они не смогут их обижать. Клоун Вася с помощью коллег отвлекает внимание ведущего во время представления и объявляет номер Куликова. Возмущенный Заур Зурабович выбегает на манеж. Мими, испугавшись, забирается под купол, и только Косте удается заставить ее спуститься. Лена разочарована: она думала, что Савва — настоящий дрессировщик, а его увлечение она считает смешным. На аэродроме, во время проводов Кости, мальчишки уговаривают его отдать Савве Мими насовсем. В последний момент Костя соглашается, но Савва отказывается: Мими больше любит Костю. Вася приводит Джека. Тот бросается к Савве, и они играют на взлетной полосе.

Библиография: Соловьев В. Ох уж эта Мими, или Рассказ о том, как укрощали "Великого укротителя" // ВМ. 11.VII.1974; Віктошын С. У калейдаскопе кадраў // ЛіМ. 23.VIII.1974.

A lyrical TV comedy about a young economist who is keen on taming animals and dreams of working in the circus.

ВЕЛИКОЕ ПРОТИВОСТОЯНИЕ (ВЯЛІКАЕ ПРАЦІСТАЯННЕ) (THE GREAT OPPOSITION)

—цв., обычн., 14 ч. (2 сер.), 3662 м (1-я сер. — 1847 м, 2-я сер. — 1815 м), 133(67+66)/128 мин., в/э 10.V.1975 г.

По заказу Государственного комитета Совета Министров СССР по телевидению и радиовещанию.

Сц. Д.Василиу; реж. **Юрий Дубровин**; оп. А.Булинский; худ. В.Кубарев; комп. А.Шпенев; муз. оформ. А.Соколов; звукооп. В.Мушперт; втор. реж. Р.Мирский; втор. оп. Л.Пекарский; ред. Р.Гущина; худ. по кост. А.Лозицкий; худ.-декор. Л.Забавский; худ.-грим. С.Михлина; монт. Г.Курнева; дир. И.Леоненко, А.Асонова. В ролях: И.Владимиров (Расщепей), Л.Мельникова (Сима, Серафима Андреевна), А.Воеводин (Ромка), Б.Зайденберг (Лабордан), В.Платов (Причалин), Э.Изотов (Арсений Валерианович), Г.Чернова (Ирина Михайловна), В.Ананьина (мать Симы), А.Миронов (отец Симы), А.Панова (Людмила), А.Мовчан (Павел Иванович), С.Михалькова (Тата), С.Станюта (Агеиха), В.Эренберг (Верстовский), А.Задачин (Масягин); К.Шишкин, В.Наумцев, Л.Белазорович, О.Алексеева, Ю.Лопарев, Р.Богодист, Т.Бабкина, А.Устинов, А.Громов, М.Матвеев, В.Бармин, Л.Скрелина, Ю.Столпов, И.Селнева, Б.Кахов, И.Смушкевич, Е.Загорянская, В.Переплетчиков, В.Молодцов, И.Зорин, Д.Допкюнас, Е.Рыкович, М.Зинкевич, В.Запольский.

Телефильм.

Экранизация по мотивам одноименной повести Л.Кассиля (1941 — 1947).

В горной обсерватории ученый-астроном Серафима Андреевна наблюдает начало великого противостояния Марса, которого она ждала 17 лет. Она едет в город встречать комиссию астросовета. По дороге ей становится плохо — это последствия военного ранения: ей нельзя быть в условиях кислородного голодания в горах. Серафима Андреевна вспоминает прошлое... 1941 год. Сима наблюдает за звездами в самодельный телескоп. На первомайской демонстрации ее фотографирует незнакомец, а потом спрашивает у ее одноклассника Ромки, из какой они школы и класса. Знаменитый кинорежиссер Расщепей, увидев фотографии, велит своему оператору Лабордану (который фотографировал Симу) немедленно привезти ее на студию. В отсутствие Расщепея кинопробы к фильму "Мужик сердитый" проводят Лабордан и помощник режиссера Павел Иванович, ничего ей толком не объяснив, и они оказываются неудачными. Не дождавшись вызова на студию, Сима едет туда сама и, узнав о неудаче, говорит о нечестности произошедшего. Расщепей в костюме Дениса Давыдова репетирует с ней — и все получается. Он берет ее на роль Усти Бирюковой, крепостной актрисы, ставшей во время войны 1812 г. партизанкой отряда Давыдова. Сима учится танцам, верховой езде, французскому языку с женой Расщепея Ириной Михайловной — Расщепей требует во всем высокого качества. Съемки проходят в Кореванове — на месте событий. Режиссер Причалин, зайдя в их павильон, говорит Симе комплименты. Расщепей прогоняет его, сказав Симе, что таких людей нельзя подпускать к искусству. Сима рассказывает отцу о содержании фильма: Устя выжила после расстрела в горящей Москве, ее выходила старуха, потом она попала в партизанский отряд. Ромке Сима с восторгом рассказывает о Расщепее. Тот обижается, что она все время говорит о нем. Группа уезжает снимать в Бородино. Сима негодует, что ее не берут. Расщепей говорит, что фильм все-таки называется "Мужик сердитый", а не "Устя Бирюкова". В его отсутствие Причалин предлагает ей в своем фильме роль передовой колхозницы. Приехавший на день для



Кадр из фильма

просмотра отснятого киноматериала Расщепей возмущается поступком и фильмом Причалина. Ему становится плохо с сердцем. Сима в ужасе говорит Ромке, что это она его убила и что Причалин может навредить Расщепею. Она пишет письмо в его защиту и просит отца отправить его: сама она от переживаний тоже заболела. Но отец приходит посоветоваться с Расщепеем — уж больно "серьезный" адрес. Перед отъездом на съемки Расщепей приходит навестить Симу, благодарит за поддержку, говорит об искусстве: оно учит не привыкать к несовершенству мира, нельзя, занимаясь им, думать о себе. Он дает ей неделю на выздоровление, пометив на календаре дату: 21 июня 1941 г.

Начинается война. Расщепей и многие другие члены группы уходят на фронт. В октябре Сима с одноклассниками едет на строительство укреплений под Москвой. Однажды ей выпадает по жребию идти в соседнюю деревню за водой. Увидев у хозяйки баклажку Расщепея, она узнает, что он, раненный в плечо, ушел недавно в другую деревню, где находится военное начальство. Пытаясь догнать его, Сима выходит в Кореваново. Здесь уже немцы. Сима становится свидетелем

того, как внук знакомой ей по съемкам Степаниды, убегая от них, проваливается под еще неокрепший лед. Сима кричит немцам: "Гады, сволочи!" Ее хватают и отводят к офицеру. Симе удается схватить пистолет и, убив офицера, убежать в лес. Лесничиха Агеиха спасает ее, выходив во время горячки и выдав за своего внука. Через несколько дней в этих местах появляется партизанский отряд особого назначения, и Сима упрашивает его командира взять ее к ним. В самом конце войны Симу тяжело ранят. Из окна санитарного поезда она видит, как на одной из станций демонстрируют "Мужика сердитого". Она изумлена: ведь фильм не был закончен. Вернувшись в Москву, она узнает от Лабордана и Павла Ивановича, как группу в 1943 г. собрали с фронтов и только ее не смогли найти, но Расщепей не согласился ее заменить (хотя ему говорили, что незаменимых нет) и использовал дублершу и чудеса кинотехники. Расщепей умер. Лабордан дает ей письмо, которое становится для Симы завещанием Расщепея. Он пишет, что Устя была для нее не просто ролью — это поразительное совпадение характеров. Дома Сима узнает, что умерли отец и мать. Муж старшей сестры Людмилы Арсений Валерианович предлагает найти ей хорошооплачиваемую работу, но Сима безуспешно пытается поступить на физико-математический факультет. Она в отчаянии. Сима встречается с возвратившимся с фронта Ромкой, который только теперь решается сказать, что любит ее. Сима готова работать кем угодно, чтобы осуществить свою мечту. Работая лаборанткой в университете, она знакомится со знаменитым астрономом Верстовским, который поддерживает ее. Радость Симы омрачает известие, что в боях с японцами погиб Ромка. Закончив университет, Сима добивается финансирования разработки своей марсианской гипотезы... Сейчас, через десять лет, Серафима Андреевна встречает комиссию, в которую в числе других входят ее всегдашний оппонент Масягин и Верстовский, который предупреждает, что ее гипотеза разбита каким-то молодым ученым. Она возвращается в обсерваторию, чтобы самой наблюдать все фазы великого противостояния. Ее сотрудники и ученики отдают ей папку с последней серией снимков, которая имеет принципиальное значение. Серафима Андреевна верит, что они выиграют и раскроют тайну красной планеты.

Библиография: Бондарева Е. Киногод-74: Заметки критика с третьего смотра-конкурса работ киностудии "Беларусьфильм" // ВМ. 3.VII.1975.

A TV film after L.Kassil's book under the same title about the life of a woman astronomer who acted in a famous film director's movie in her youth.

ВЕСЕЛЫЙ КАЛЕЙДОСКОП (ВЯСЁЛЫ КАЛЕЙДАСКОП) (A MERRY KALEIDOSCOPE)

— цв., обычн., 9 ч., 2327 м, 86/82 мин.

Комедийный телеальманах.

По заказу Государственного комитета Совета Министров СССР по телевидению и радиовещанию.

СЮРПРИЗЫ ПОСЛЕ СМЕНЫ (СЮРПРЫЗЫ ПАСЛЯ ЗМЕНЫ) (SURPRISES AFTER A WORKSHIFT) — 3 ч., 811 м, 30 мин.

Др. назв. "Восемь и один".

Сц. Р.Шмырев; реж. **Валерий Поздняков**; оп. Ю.Елхов; худ. А.Чертович; комп. Е.Крылатов; текст песни И.Шаферана; балетм. В.Тюрин; звукооп. В.Устименко; втор. реж. Л.Фадеева; втор. оп. М.Комов; худ. по кост. Г.Трусевич; худ.-грим. Л.Хохлов; монт. Л.Баринова; ред. И.Кавелашвили; дир. С.Терещенко. В ролях: С.Суховей (Оля), В.Герасимов (Генка), Г.Качин (Петр), С.Проханов (Иван), П.Юрченков (Руслан), В.Грицевский (Степан), В.Сичкарь (Виктор), Л.Мордачева (подруга Оли); Р.Шмырев, З.Габелко, О.Клеонская, Т.Никифорова, Л.Заяц, Р.Рыжковская, Р.Чехова, Т.Куманская, В.Мордас, Е.Шестовец, А.Космачев, А.Ларионов, А.Ревуцкий, В.Шардыко, Н.Якшевич.

На репетиции самодеятельного эстрадного оркестра, в который входят молодые ребята из строительной бригады, его руководитель Олег высказывает недовольство игрой баяниста Петра. Он и барабанщик Гена считают, что поскольку баян —народный инструмент, а у них джаз, то Петру нужен отдельный номер с вокальным ансамблем, тем более что его назначают бригадиром другой бригады молодых строителей. Выясняется, что это бригада девушек. Ребята подшучивают над ним, Петр обижается. Оказывается, что девушки хорошо поют и танцуют. Петр решает "обставить" бригаду Олега. Гена ухаживает за одной из девушек — Олей. Гуляя с ним, она едва не опаздывает на автобус: Петр везет девушек в профилакторий, чтобы покататься на лыжах и порепетировать. Гена рассказывает об этом ребятам. Они тоже едут туда. Рисуясь перед девушками, ребята прыгают с трамплина и один за другим падают. Оля беспокоится за Гену. На следующей репетиции ребят появляются девушки и танцуют под мелодию их оркестра.

МОЙ ДРУГ КНОПИК, КОТОРЫЙ ЗНАЕТ ВСЕ (МОЙ СЯБРА КНОПІК, ЯКІ ВЕДАЕ ЎСЁ) (MY FRIEND KNOPIK WHO KNOWS EVERYTHING) — 3 ч., 753 м, 28 мин.

Др. назв. "Я и она".

Сц. А.Тулушев, М.Пятигорская; реж. **Александр Чекменев**; оп. В.Николаев; худ. А.Тиханович; звукооп. В.Устименко; втор. реж. Л.Фадеева; втор. оп. М.Комов; худ.-грим. Л.Хохлов; худ. по кост. Г.Трусевич; монт. Л.Баринова; муз. оформ. И.Волчек; ред. Р.Романовская; дир. А.Жук. В ролях: Костя Леневский (Витя Чижевский), Дима Солодухо (Ваня Кнопиков), Ирина Нарбекова (Катя Синицына), Андрей Ставский (Генка Рыжиков), А.Милованов (Алексей Васильевич), Юлия Полосина (Светлана Ивановна); М.Езепов, Е.Крылович, Б.Владомирский, Л.Румянцева и учащиеся школ г.Минска.

Витя Чижевский размышляет о том, как трудно, если тебе 13 лет, вызвать из дома девочку. Ему нравится одноклассница Катя Синицына. Его друг Ваня Кнопиков, "который знает все", убеждает Витю на уроке математики, что он должен показать перед Катей силу. Витя мечтает, как победит на ринге одноклассника Рыжикова, который занимается боксом. Когда учитель Алексей Васильевич вызывает их, оба отвечают плохо и получают по двойке. Кнопик в школьном буфете сообщает Кате, что Чижевский якобы вообще не ест, а причину она сама знает. Затем он ведет Витю к своему дяде-настройщику, который имел дело с артистами и знает все. Тот советует стать на колени, предложить руку и сердце, хорошо еще читать стихи и петь романсы.

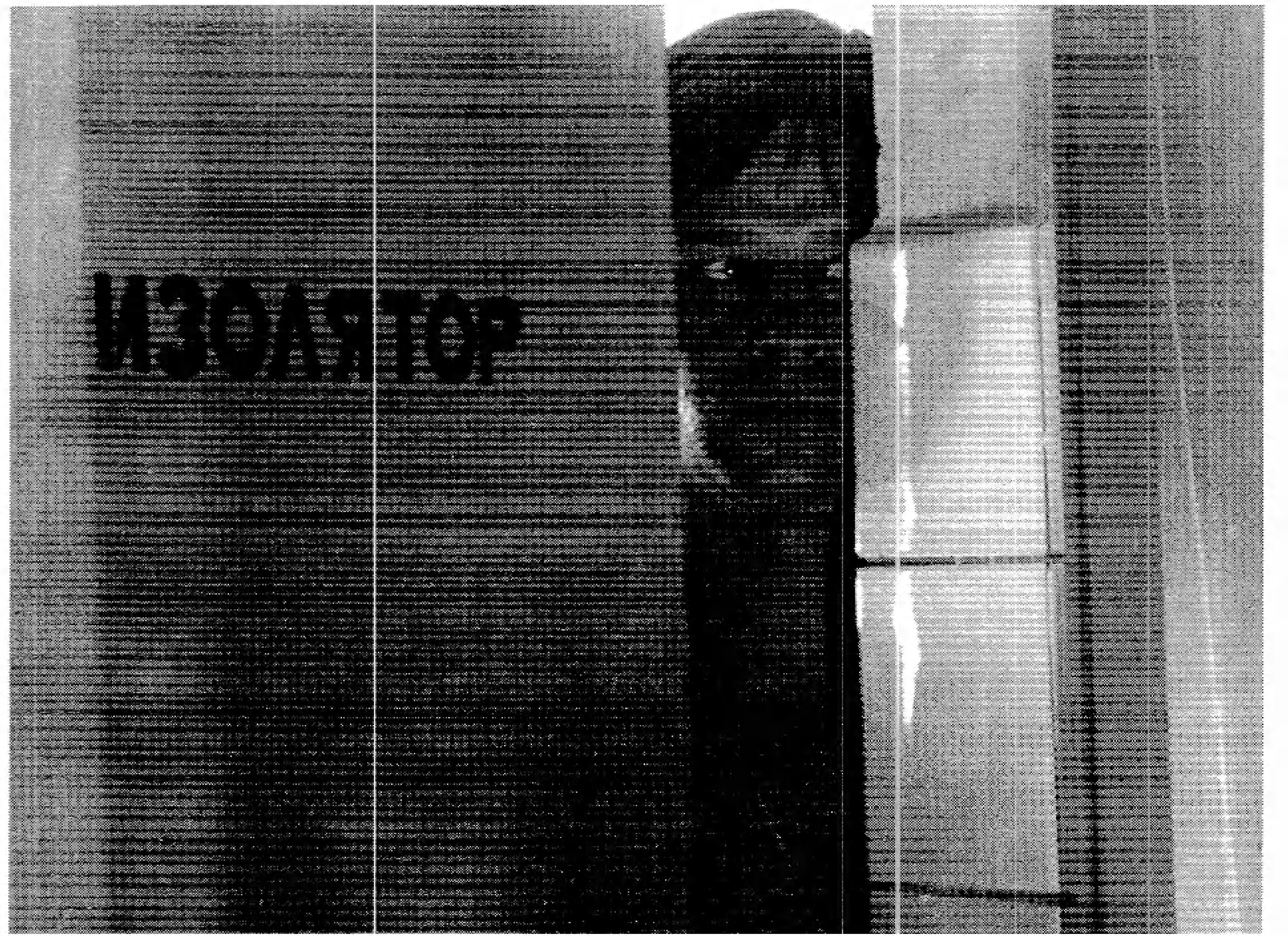
Кнопик пытается репетировать с Витей романсы — без успеха. На уроке литературы Витя блестяще рассказывает о Лермонтове, его поэме "Мцыри". Учительница Светлана Ивановна в восторге. Вите надоели идеи Кнопика, они едва не дерутся. Витя приходит к Кате. Они идут гулять. Катя беспокоится, что он перестал есть. Витя рассказывает, что это все выдумки Кнопика, но он все равно его лучший друг. Кнопик с изумлением видит их вместе.

КАЧКИН ЕДЕТ В САНАТОРИЙ (КАЧКІН ЕДЗЕ Ў САНАТОРЫЙ) (KACHKIN GOES TO A SANATORIUM) — 3 ч., 763 м, 28 мин.

Др. назв. "Синдром Качкина".

Сц. Э.Коляденко, С.Поляков; реж. **Геннадий Харлан**; оп. Л.Пекарский; худ. В.Матросов; комп. И.Волчек, Г.Дайнеко; звукооп. В.Устименко; втор. реж. Л.Щеглов; втор. оп. М.Комов; монт. Л.Баринова; ред. Л.Пташук; дир. А.Жук. В ролях: В.Ильин (Петр Качкин), Ю.Каморный (практикант); Г.Ручимский, В.Юдчиц, Л.Чижевская, Н.Гейц, А.Зимина, К.Кулакова, И.Шмакова, А.Обухов, Л.Мельникова.

Петр Качкин работает в часовой мастерской и занимается доставанием дефицита по принципу "ты — мне, я — тебе". Усатый клиент требует мяч и пылесос для Николая Петровича, а Качкину дает бесплатную путевку в санаторий. В городском автобусе молодой человек возмущается, что Качкин симулирует больного при посадке. Николай Петрович по телефону советует Качкину, оформляя путевку у врача, притворяться больным. В санатории практикант Володя (молодой человек из автобуса) узнает Качкина и просит у главврача разрешения проучить его. Володя убеждает Качкина, что у него неизлечимая болезнь и, хотя тот признается, что здоров, назначает лечение голодом, усыпляет и запирает его в изоляторе. Проснувшись и проявив изобретательность, Качкин выбирается оттуда. Володя гонится за ним по санаторию. В кухне Качкин прячется в большой холодильник. Володя выпускает его только после того, как Качкин признается, где взял путевку, и обещает, что "больше не будет". Володя отправляет его из санатория, но говорит главврачу, что Качкин оказался не таким плохим парнем. Качкин опять сидит в мастерской. Когда приходит "усатый", он отказывается иметь с ним дело.



В.Ильин — Качкин

"В киноальманахе... немало остроумных находок, интересных деталей. Хотелось бы надеяться, что в дальнейшем молодые режиссеры будут смелее и последовательнее искать новое в жанре комедии" (Бондарева Е. Киногод-74: Заметки критика с третьего смотра-конкурса работ киностудии "Беларусьфильм" // ВМ. 3.VII.1975).

"На жаль, большасць сённяшніх дэбютаў меней выразныя, чым дэбюты многіх з тых кінематаграфістаў, якіх мы адносім цяпер да сярэдняга пакалення... хто прыйшоў у кіно ў пачатку шасцідзесятых і крыху пазней, хто сёння складае асноўнае творчае ядро студыі... [Іх] творам быў уласцівы мастацкі пошук, адкрыццё новых бакоў жыцця. Напэўна, у іх можна знайсці і пераймальнасць. Але была тэндэнцыя пераадолення традыцыйнага, прывычнага, барацьба са стэрэатыпнасцю рашэнняў. Кінематаграфістам была ўласціва актыўная пазіцыя, імкненне даказаць сваё права працаваць у мастацтве, сказаць у ім сваё слова. У работах маладых у апошнія гады гэта тэндэнцыя праяўляецца слаба. Часам пасля прагляду таго або іншага [іх] фільма... узнікае ўражанне, што пастаўлен ён рэжысёрам дзеля адной мэты: "прабіцца" на экран. У гэтым творы ўсё правільна, увогуле прафесіянальна — і толькі. Няма ў ім сваёй аўтарскай, рэжысёрскай пазіцыі, адсутнічае ўнутраная праграма. Параўноўваючы два кінаальманахі, з якіх пачыналі свой творчы шлях кінематаграфісты прызыву 60-х гадоў, — "Апавяданні пра юнацтва" і "Маленькія летуценнікі", з двума кінаальманахамі, створанымі ў наш час, — "Чырвоны агат" і "Вясёлы калейдаскоп", звяртаеш увагу яшчэ на адну акалічнасць: першыя фільмы болей змястоўныя па сваёй унутранай сутнасці, чым дзве апошнія стужкі, якія або вельмі камерныя, або, так сказаць, "канцэртныя" (Красінскі А. Маладая кінарэжысура: задачы і праблемы // ЧЗ. 16.I.1980).

A TV comedy consisting of three novellas: musical, lyrical and eccentric. It was the directors' film debut. REVIEWS: there are a number of witty finds, but the young film directors have to be more courageous and consistent in their search of new things in the genre of the comedy; the debuts of the early 1970's were poorer in content and less expressive than the debuts of the 1960's: the latter tended to overcome the traditional, usual and stereotypical, they had an active position in life and intended to have their say.

ВРЕМЯ ЕЕ СЫНОВЕЙ (ЧАС ЯЕ СЫНОЎ) (THE TIME OF HER SONS) — цв., ш/э, 14 ч. (2 сер.), 4061 м (1-я сер. — 8 ч., 2324 м, 2-я сер. — 6 ч., 1737 м), 149 (85+64) мин., в/э 2.II.1976 г.

Др. назв. "Братья Гуляевы".

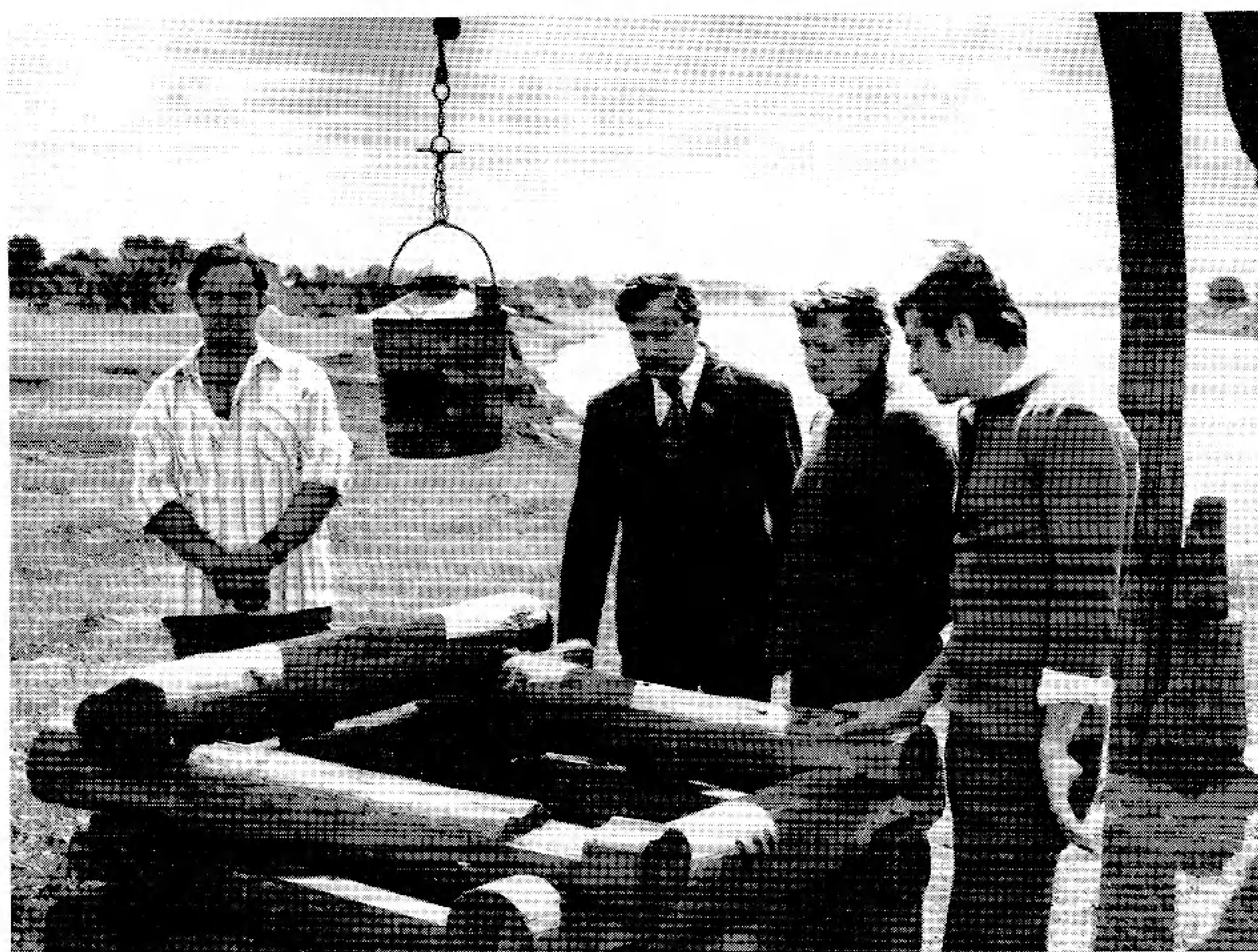
Сц. А.Каштанов, А.Тулушев, В.Туров; реж. **Виктор Туров**; оп. Д.Зайцев; худ. В.Дементьев; комп. О.Янченко; звукооп. Г.Басько; втор. реж. Л.Фадеева; втор. оп. С.Грязнов; худ.-декор. И.Рогатень; худ.-грим. Н.Немов; худ. по кост. Э.Семенова; монт. Е.Аксененко; ред. Р.Гущина; дир. А.Жук, В.Каган. В ролях: В.Кузнецова (мать), Н.Гриценко (Антон), Б.Бабкаускас (Петр), Ю.Горобец (Павел), А.Лазарев (Иван), О.Лысенко (Женя), Р.Здановичюте (Ксения), Т.Муженко (Екатерина), Н.Семенцова (Антонина), М.Езепов (Петр-младший), А.Масюлис (Литовко), А.Назаров (Кубик), А.Ромашин (Михалевич).

Кинороман.

Вторая премия Ю.Горобцу "за исполнение мужской роли" на IX ВКФ (Фрунзе, 1976).

Иван Гуляев, ученый-онколог, летая на планере и находясь в операционной, на органном концерте и бродя по улицам, вспоминает прошлое... Иван приходит к Жене Светловой, с которой у него были когда-то близкие отношения, говорит, что запутался, что хочет, чтобы она его поняла, что у него сложный эксперимент. Женя отвечает, что он всегда был сложным человеком, что когда-то она еще думала — быть или не быть его ребенку, а теперь его нет и не будет. Иван уходит со словами, что придет еще. Он обсуждает с профессором Михалевичем эксперимент, проводимый в его лаборатории: после предыдущей операции подопытная собака умерла. Иван выясняет, где теперь работает Женя, и едет к ней в несвижский санаторий. Там он уговаривает заместителя главврача дать ей отпуск под предлогом "медовой недели". Женя говорит коллеге, что любит Ивана, но не поедет с ним. Однако, заметив его тяжелое состояние, все же едет. Они приезжают на озеро Свитязь, где были когда-то вместе, купаются, хотя уже время золотой осени. В ресторане Иван встречает приятеля, который приглашает их к своему столу, где собралась разношерстная компания. Иван уходит из-за стола. Женя пытается узнать, что с ним, но Иван не рассказывает. Они едут дальше. Лишь в Беловежской пуще в бессонную ночь Иван говорит Жене, что умер его брат Павел... Весна. Один из коллег Ивана рассказывает, что только что проходил обследование главный инженер крупного завода Павел Гуляев и что случай безнадежный. Иван узнает об этом. Павел догадывается о диагнозе, но, встретившись, братья об этом не говорят. Возвращаясь с Иваном на машине из клиники, находящейся за городом, Павел предлагает заехать в шашлычную. За столом он вспоминает мать, деда, говорит, что близких вспоминают, когда становится плохо; что ему недавно предлагали повышение, но он отказался — не хватает знаний: учиться приходилось в трудные послевоенные годы. Он поднимает тост за то, чтобы никогда не было войны. Приехав в город вечером, Павел предлагает Ивану поехать с ним на завод — дома скучно, дети на дежурстве. Они ночуют в кабинете Павла. Утром приходит Женя Светлова — санитарный врач, курирующая завод. Павел пытается их познакомить, но Иван говорит, что они уже знакомы. Женя отказывается, несмотря на просьбу Ивана, подписывать акт о приемке нового цеха из-за отсутствия газопылеочистки. Павел проводит планерку, говорит о том, что все будет — и чистый воздух тоже — было бы только время. Потом он предлагает Ивану поехать к брату Петру и вместе с ним к матери в деревню.

По дороге Иван звонит в город Жене, но не застает ее. Павлу он говорит, что сделал ошибку, которую, наверно, поздно исправлять. Приехав в Солигорск, они разыскивают Петра и спускаются за ним в шахту. Но находят они Петра-младшего —племянника, а брат теперь — профсоюзный деятель, борется с нерадивыми работниками, из-за которых не хватает денег на нужды детей шахтеров. Иван говорит ему о болезни Павла. Петр переживает — как же так, почему сгорают лучшие? Иван отвечает, что больше, чем он казнит сам себя, не будучи в силах помочь в лечении этой страшной болезни, никто не сможет его винить. По случаю их приезда в доме Петра собираются гости. Приезжает их старший брат Антон —колхозный бригадир, депутат Верховного Совета Беларуси. Петр поднимает тост за Антона, который вместе с матерью воспитал их после гибели отца на финской войне. Тот в ответ предлагает общий тост, к которому присоединяются остальные братья, — за мать, родную землю, мир, любовь. Руководитель комбината Литовко предлагает выпить за всех, собравшихся за столом: они — соль земли. Братья едут в родную полесскую деревню. Антон вспоминает о своей прежней семье, погибшей во время Великой Отечественной войны. Дети Антона от второго брака сообщают бабушке, что приехали дядья. Обрадованная мать обнимает сыновей. Павлу она обещает дать лекарственных трав: она догадалась, что он занемог. Радуется приезду родных жена Антона Екатерина. Нужна вода, и братья идут к колодцу. Там горит свеча, а на срубе надпись с именами погибших: сюда сбросили фашисты первую семью Антона. Приходит и он сам, и долго в молчании братья стоят у колодца. Антон приезжает навестить Павла в больнице, привозит от матери деревенскую еду и травы. Иван удивляется, как Антону удалось прорваться в палату. Павел говорит им, что хотел бы сейчас влюбиться и чтобы его любили... Закадровый голос Ивана сообщает, сколько лет было братьям в тот год.



Б.Бабкаускас — Петр, Н.Гриценко — Антон, Ю.Горобец —Павел, А.Лазарев — Иван

"Да, она есть, заданность, — если видеть ее в абсолютно открытом стремлении создателей фильма представить на экране людей ярких, талантливых. Ее нет —если рассматривать заданность как авторское желание... "навязать" зрителю положительных персонажей, сконструированных по стандартным, многократно апробированным меркам, умозрительным схемам... Не всегда ведущая авторская идея непременно должна быть глубоко упрятана. Открытость авторской позиции совсем необязательно... предполагает схематизм решений, однозначность характеристик. Герои... действительно во многом похожи друг на друга похожестью людей, исповедующих в жизни высокую требовательность и к себе и к другим. В то же время каждый из братьев — яркая индивидуальность, личность... Давно в картинах "Беларусьфильма" о современности мы не встречали героев, заявленных столь крупно, масштабно. И не только заявленных, но и проникновенно раскрытых авторами кинопроизведения и, конечно же, актерами... Эпизод-новелла встречи героев с матерью принадлежит, пожалуй, к самым впечатляющим. В нем — радость и печаль, горечь и улыбка и пронзительно-щемящая нота любви и признательности всему тому, что вбирает в себя бесконечно большое, великое понятие — Родина. Тема Родины не только одна из ведущих... в ней, пожалуй, заключен главный нерв картины... Так и не можешь припомнить ни одной киноленты, в которой столь широко, щедро и столь лирически проникновенно была бы показана наша Беларусь... [Это] фильм-размышление о нашем времени" (Красинский А. Такие они, братья Гуляевы // ВМ. 11.II.1976).

"Фильм этот — о полнозвучности бытия... Философия неотделима здесь от поэзии, пафос действенного гуманизма — от светлой и задушевной лирики, логика общей конструкции ленты — от реального, подчас причудливо нелогичного проявления человеческих характеров. Фильм... сделан рукой уверенного и опытного мастера. Режиссер... верен раз выбранной теме, своему пониманию мира... Глубинное чувство корней — одно из непременных и главнейших условий существования самого худо-

жественного творчества... Взгляд режиссера не просто профессионально зорок, он исполнен сыновней любви и нежности, настойчиво призывая и нас, зрителей, разделить этот восторг и влюбленность. Изменчивый, пестрый мир, окружающий на экране героев, не есть протокольно зафиксированная среда, он окрашен цветами конкретного авторского отношения, преобразован в многомерный и емкий образ Родины, хоть кинообъектив захватывает сравнительно локальные уголки нынешней Белоруссии. В монтажном ряду фильма наравне с актерами занимают подобающее место выразительные кадры зачарованной золотой осени... Причем фильм не отнесешь к разряду видовых с их унылой повторяемостью отработанного приема. Вся предметная живопись оператора... обусловлена спецификой сценария... Язык символики звучит на экране торжественно и впечатляюще. Из жанра семейной хроники фильм... перерастает в сказание о всей современной белорусской земле" (Тюрин Ю. Сыновья земли белорусской // СФ. 1976. № 2. С. 17, 34).

"У этого фильма есть еще один герой — это прекрасная земля Белоруссии. Авторы, люди влюбленные в свой край, решили показать зрителям его многообразную красоту... облик древней и вечно молодой земли, на которой живут мудрые и сильные люди... История взаимоотношений Ивана и Евгении... слишком затянута, запутанна, мелодраматична, она выбивается из общей строгой стилистики... произведения... Музыкальное оформление с участием широко известного эстрадного ансамбля "Песняры" бывает порой чересчур навязчивым. Но это детали. А в целом фильм получился масштабным, интересным и важным. Через характеры людей он передает удивительное время, свидетелями и участниками которого мы являемся" (Суменов Н. Время ее сыновей // СКЗ. 1976. № 2. С. 8—9).

"Тема памяти... придает масштабность и глубину размышлениям авторов о сегодняшнем дне... Турову дан этот дар —выразить время не застывшим, но движущимся... Прошлое всегда остается с человеком... Не только его собственное прошлое, но и прошлое его соотечественников, его страны... Горобец... наделяет своего героя обаянием, широкой душой, внутренней твердостью, основанной на прочных убеждениях... Образы Антона (его выразительно, но несколько театрально играет... Гриценко) и Петра... обрисованы в картине более бегло, более эскизно... А вот линия Ивана... оказалась в картине наименее значительной по мысли, наименее удачной по воплощению... По замыслу это должен быть образ человека, живущего в особо напряженном ритме... Но на экране оказался всегда раздраженный неврастеник, на деле не умеющий распорядиться ни своим, ни чужим временем... Неоднократно различные люди скажут об Иване, что он очень странный и очень сложный человек. Однако вся эта сложность фактически сводится к позерству, к пустому, хотя и претендующему на особую значительность многоглаголанию. Сбивчивые объяснения Ивана и его возлюбленной... с мгновенными переходами от упреков к кокетливому флирту и игре словами возникают в фильме неоднократно, но каждая следующая сцена ничего в сущности не прибавляет к предыдущей... А ведь по замыслу образ Ивана принципиально важен. Иван гораздо моложе своих братьев, и тема преемственности поколений, тема духовной их общности могла бы обогатиться... серьезными наблюдениями о поколении, сформировавшемся в послевоенные годы. Но эта тема опять-таки лишь угадывается... Авторы пытаются опоэтизировать образ Ивана, и он неизменно выступает в романтическом флере... И при всем этом — явный недостаток подлинного чувства, внутреннего, человеческого и тематического, идейного содержания!.. В стремлении во что бы то ни стало приподнять эту историю авторы прибегают к инверсиям-ретроспекциям, снам, воспоминаниям. Все это усиливает многозначительность, но нисколько не проясняет существа происходящего. Временная последовательность событий кажется произвольной, и установить, что было раньше, что позже, оказывается весьма затруднительным. Фильм по-настоящему набирает дыхание, становится проблемным лишь после того, как в действие вступает Павел. Причина неудачи линии Ивана объясняется не только слабой драматургией образа. Здесь сгущены и недостатки режиссуры, в стиле которой вдруг выявилась чуждая В.Турову манерность, поверхностность психологических характеристик. В основу образов Павла и Антона положена драма. Она и дает возможность актерам выстраивать второй план, пользоваться подтекстом, А.Лазарев и Б.Бабкаускас такой возможности не имели — их роли лишены внутреннего драматизма... Попытка [авторов] показать своих героев в многообразных связях со временем — как сыновей века и творцов века —характерна для творческого поиска советского киноискусства в целом. Фильм... несмотря на отмеченные нами слабости, — серьезный вклад белорусского киноискусства в этот поиск. Он отмечен гражданственностью позиции, в лучших его сценах полно и глубоко выражено мироощущение сегодняшнего советского человека" (Бауман Е. Сыновья своего времени // ИК. 1976. N 3. С. 45—53).

"Для Турова недостаточно лишь верно зафиксировать, лишь максимально честно запечатлеть изображаемую им реальность. Режиссер яркого темперамента, он всегда привлекал внимание и энергией кинематографических решений, и стремлением глубинно вторгнуться в сущность сложных социальных процессов, прийти к философскому осмыслению их... Своим героям постановщик обычно предлагает моральный выбор, в котором резко и определенно выявляется их человеческая сущность. Все это впрямую относится к новой картине... Авторы избирают для себя форму кинoромана, позволяющую и передать раздумья над судьбой народа, и вплотную приблизиться к лицу отдельного человека, к "пространству его духовной жизни". Киноповествование течет свободно и широко, поэтические отклонения необходимы авторам. Чаще всего они не случайны, в контрастах рождаются нужные акценты, открывается подспудное течение мысли" (Лындина Э. Наши современники — братья Гуляевы // СК. 20.IV.1976).

"...Неизлечимая болезнь стала популярным драматургическим мотивом. С одной стороны, это вроде бы доказывает, что современный кинематограф не избегает трагических жизненных коллизий. Но... вдруг понимаешь странную вещь: смерть, катастрофы — отчаянная авторская попытка доказать реальность своих героев. Но человеческая жизнь — пусть даже в выдуманном сюжете — не слишком ли высокая плата за бесконфликтность, за галантерейный, неправдоподобный, чуждый нашим заботам быт... за пышную претенциозность — интерьеров, диалогов, жизни, которая решительно ни в чем не походила бы на реальность, если б герой вдруг не обнаруживал свою уязвимость. Такое же противоречие обнаруживаем мы в [этом] фильме... Уважение к горю, к смерти одного из братьев... должно было продиктовать авторам более скромную, сдержанную манеру повествования... Нет, Павел Гуляев со своей болью, предчувствием близкой смерти, отлично сыгранный... Ю.Горобцом, явно не из этого мира, но и ему, и другим героям приходится подлаживаться под него... Красота в этом фильме нескромна, нескромно и горе — оно подано форсированно и все время как бы навзрыд. Герои часто плачут, пряча глаза от смертельно больного брата, но не пряча их от зрителей, в каждой сцене, почти в каждом кадре — удар по нервам, по глазам, и трудно сберечь свое зрительское душевное внимание для тех сцен, где оно бы действительно понадобилось" (Хлоплянкина Т. Не поскользнитесь в серебряных босоножках... // ЛГ. 7.VII.1976).

*"**О.Нечай:** В картине... ощущается эпическая интонация, особый, несколько торжественный лад киноповествования в целом. И это оправдано замыслом автора, всей концепцией произведения. В лучших эпизодах картины... ощущается сочность и яркость щедрой палитры художника. Новая для Турова живописная манера отлична от той, к которой мы привыкли в его более ранних, лирических фильмах... В то же время... порой авторам отказывает вкус — и тогда красота борется с рекламно-*

слайдовой красивостью, а в любовной линии ощущается сентиментальность и мелодраматизм..." (В пути: Белорусское кино сегодня [Из беседы за "круглым столом" на выездном секретариате Союза кинематографистов СССР] // ИК. 1978. № 6. С. 24—25).

"Драматична судьба одного из братьев, Павла... Это необходимо авторам для того, чтобы особой меркой измерить гуляевскую способность сопротивляться самым жестоким жизненным обстоятельствам. Такой способ заострения драматургического действия не представляется лучшим из возможных, ибо за ним — не конфликты самого времени, а экстремальность ситуации. Но драматурги и режиссер поступили так и эмоционально включили нас в логику своего мышления. Тревога за Павла драматизирует и другие сюжетные линии, оправдывая одновременно открыто экспрессивное восприятие героями всего, что их окружает. Подчеркнутая эмоциональность в характере мироощущения и режиссера... и оператора... Они любуются и восторгаются своими героями, всячески укрупняя их характеры... Серьезной по проблематике, масштабной по содержанию картине... недостает строгости отбора эпизодов, сдержанности красок, сюжетной целостности. Можно понять и принять колористическую насыщенность кадров: она обусловлена переменчивостью эмоциональных состояний братьев. Но и в этой стилистической гамме заметны "сбои" — там, где окружающая героев красота жизни переходит в кричащую красивость. И этим авторы невольно как бы расшатывают основу бытия своих героев, по природе своей чуждых всему показному" (Бондарева Е. Экран и современность: Проблемы и герои // СБК. С. 62—64).

"Виктор Туров, если тема его искренне волнует, снимает фильмы циклами, — он как бы не вмещается в рамки одной, даже большой картины, испытывая потребность выговориться до конца... Так произошло и с фильмами, посвященными современности... "Время ее сыновей", "Воскресная ночь", "Точка отсчета" — разные по качеству, по глубине затронутых проблем, но одинаково искренние по исходному импульсу, диктовавшему ему необходимость именно такого разговора, именно под таким углом зрения, именно на таком материале... Пожалуй, наиболее туровская в этой серии работ — картина "Время ее сыновей"... ставшая, как мне представляется, средоточием образных мотивов и тем, звучащих в творчестве режиссера... Фильм неровный, но горячий, страстный, сюжет которого словно выхвачен из жизни — с ее напряженными ритмами, все убыстряющимися скоростями, бесконечными и неотступными заботами. Слово "время", вынесенное в заголовок, очень часто возникает в разговорах, мыслях героев, оно стало сквозным образом фильма, его сутью, найдя выражение в сложной партитуре режиссерского замысла. Туров умеет рассказать о неторопливом, почти застывшем течении времени... или наоборот о его стремительном беге как бы мимоходом, вроде и не ставя такой задачи во главу угла. Вот и [здесь]... использовав элементы фильма-путешествия, режиссер получил возможность ненавязчиво рассказать... как отразились на... облике [родной земли] прошедшие века и годы... Время трактуется в картине Турова широко, многозначно, ведь каждый крохотный отрезок бытия уже есть часть Вечности... В таком ракурсе рассматриваются в картине и главные герои... Жаль только, что в этом портрете не все оказалось прорисовано одинаково хорошо... Единственные моменты, в которых младший Гуляев выглядит убедительно и серьезно, — это сцены с братьями. Здесь в него как бы переходит значительность и весомость Антона, горячий энтузиазм Петра, веселое жизнелюбие Павла. И тогда семья смотрится этаким несокрушимым монолитом, который не разъять никакой силе в мире... Фильм... был как бы многообещающим прологом к разговору о современности, срезом проблем сегодняшнего дня в их самом общем виде" (ИЭ. С. 64—66).

Библиография: Мацкевіч А. Тры дні братоў Гуляевых // ЛіМ. 4.X.1974; Бондарева Е. Киногод-74: Заметки критика с третьего смотра-конкурса работ киностудии "Беларусьфильм" // ВМ. 3.VII.1975; Нилин А. Коридоры и встречи // СЭ. 1975. № 23. С. 6—7, 12; Нечай О. "Время ее сыновей" // СБ. 24.I.1976; Дзе той герой, якога чакае глядач? // ЛіМ. 23.I.1976; Алексиевич С. Время братьев Гуляевых // СГ. 12.II.1976; Крупеня Я. Час, які заўсёды з намі // Звязда. 3.II.1976; Галаванава Л. Яе сыны // ЧЗ. 15.II.1976; Бондарева Е. Зрелости черты // ЗЮ. 18.II.1976; Аграновский И. "Время ее сыновей" // Заря [г.Брест]. 3.III.1976; Вяршынін М. Сказ пра чатырох братоў // ЛіМ. 2.IV.1976; Лугавая Н. Гарачы подых нашага часу // ЛіМ. 2.IV.1976; Иванова В. Мать и четверо братьев // СЭ. 1976. №12. С. 7;Бондарева Е. Чем жив человек?.. // ВМ. 17.XII.1976; Бондарева Е. Герои и образы экрана // Заря [г.Брест]. 19.XII.1976; Бауман Е. Сыновья своего времени // Экран 75—76. С. 46—47; Бондарева Е. Направление поиска — современность // КБ. 1976. № 11. С. 83—85; Мускатблит А. Заглядывать вперед!.. [Беседа с В.Туровым] // СЭ. 1978. № 19. С. 12—13; Бондарева Е. Что в имени твоем, киногерой? Заметки о современной теме в белорусском кино // Неман. 1980. №1. С. 149—151; ЖЛС. С. 43—44; Павлючик Л. Из детства, опаленного войной // СК. 10.IX.1982; Павлючик Л. Родом из нашего времени [Беседа с В.Туровым] // СК. 9.V.1983; ВЗЭ. С. 56—57.

A film narrative about four brothers who grew up without their father who had been killed at war. Directed by V.Turov, a famous film director of the generation of the 1960's. A prize at the All-Union Film Festival. REVIEWS: most of the screen time is given to the younger brother who turned out to be the weakest character among his colorfully depicted brothers; the reason for the film's failure lies not only in its dramatic composition and the actor but also in the pretentiousness of the film's directorship; real dramas underlie the characters of Pavel (the film's biggest success), Pyotr, Anton; Pavel's line in the plot development contained a tint of melodrama (an incurable disease, a popular dramatic motive, was used) but the actor overcame it; nevertheless, because of the lack of taste, which found its expression in the excessive beauty of the landscapes, interiors, costumes, improbability of the mode of life, in the pretentious ambivalence of dialogues (especially in the love story), the tragedy ceases to be perceived as tragedy; for a long time Belarusan films had not had such large-scale characters; the theme of Homeland is the main nerve of the film, which shows Belarus with piercing lyricism; the film has an epic intonation, a very special, somewhat solemn manner of narration; Turov demonstrates a new cinematic manner, but at times the authors lack restraint; the use of Pavel's line as a way of sharpening the dramatic effect is justified: it dramatizes other plot lines and justifies the expressive, emotional perception of the world by the characters, which is also characteristic of the world view of the director and the director of photography; from a family chronicle the film turns into a tale about the Belarusan land, a chronicle of the Times where not everything turned out O.K., though.

НЕОТКРЫТЫЕ ОСТРОВА (НЕАДКРЫТЫЯ АСТРАВЫ) (THE UNDISCOVERED ISLANDS)

— цв., обычн., 7 ч., 1814 м, 64 мин., в/э 29.III.1975 г.

Др. назв. "Полесская одиссея", "Робинзоны", "Полесские робинзоны".

По заказу Государственного комитета Совета Министров СССР по телевидению и радиовещанию.

Сц. К.Губаревич; реж. **Леонид Мартынюк**; оп. Ф.Кучар; худ. Ю.Булычев, А.Тихонович; комп. Р.Хозак, Ш.Каллош, О.Янченко; звукооп. В.Демкин; втор. оп. С.Фомин; ред. Р.Романовская; худ.-грим. Л.Емельянов; худ. по кост. Л.Шикалович; монт. А.Можейко, Л.Кузьмич; дир. А.Слюнков, А.Кочегаров. В ролях: Олег Капчевский (Олег), Дима Солодухо (Дима); М.Гурбанович, И.Самсонов, Т.Чекатовская, А.Зимина, И.Капчевская, С.Тихонович, Г.Бурак, Э.Горячий, Д.Мазуро, Г.Красько, Г.Кобец.

Детский приключенческий телефильм.

Экранизация по мотивам повести белорусского писателя Янки Мавра "Полесские робинзоны" (1930).

Деревенский мальчик Дима и приехавший на каникулы из города Олег собираются к деду Димы, который должен отвезти их в заповедник. На берегу реки они видят лодку, и Олег уговаривает Диму покататься. Дима опасается заблудиться: на озере много островков, проток и т.д. Но они все же едут — порыбачить, а Олег еще и пофотографировать животных, чем он увлекается. Чтобы поймать ужа, мальчики забираются на упавшее в воду дерево. Лодка уплывает. Через некоторое время они добираются до берега на проплывающем мимо бревне. Им приходится идти по трясине (берег заболочен). Наконец они выбираются на сухое место и, засыпая, надеются завтра быть у Диминого деда. Утром они видят стадо кабанов, волков, бобров, а потом обнаруживают, что они на острове. Дима говорит, что надо строить плот, и перенести его к берегу через болото. С помощью линзы они разжигают костер и делают шалаш на случай дождя. Ночью их костер видят два браконьера. Утром мальчики находят лосенка, попавшего в сетку. Дима догадывается, что на острове браконьеры. Мальчики видят их, прячутся, и Олег фотографирует, как те ловят бобров. Проследив за браконьерами, мальчики выходят к их избушке. В отсутствие браконьеров Дима забирает оттуда шкурки бобров: иначе не докажешь вину браконьеров (фотоаппарат падал в воду, и пленка могла испортиться). Тем временем браконьеры убивают лосенка и, обнаружив пропажу, уходят. Мальчики решают отдохнуть в избушке, а утром перенести найденную рядом лодку на берег. Они разговаривают о том, кем хотят стать, о дружбе. Дима приглашает Олега приезжать каждый год — открывать острова. Над заповедником пролетает вертолет, разыскивающий мальчиков. Они в это время перетаскивают лодку, но она оказывается дырявой и тонет. Из вертолета замечают мальчиков и забирают их с острова. Ребята сообщают о браконьерах и о том, что Олег их сфотографировал. Участковый милиционер доволен: этих браконьеров давно искали.



О.Каччевский — Олег

"[В.Мартынюк:] Герои [фильма объединены]... общей страстью — путешествовать... Хотя приключения и пробуждают сильные чувства, но они должны быть добрыми. Сильными и добрыми. Обостренное чувство добра, воспитанное с детства, поможет будущим взрослым гражданам точно определить свое место в нашем сложном мире. Поэтому каждый эпизод нашего фильма, непосредственно связанный с живой природой, мы строили так, чтобы юный зритель учился любить окружающий его мир, людей, ценить дружбу, доброту" (Соловьев В. Двое в одной лодке [Интервью с Л.Мартынюком] // ВМ. 14.XII.1974).

A children's adventure TV film after the Belarusan writer Ya.Mavr's novel *The Polesye Robinsons* (the second adaptation in the Belarusan cinema since the 1934 film under the same title) about the adventures of two boys in a forest reserve.

ПЛАМЯ (ПОЛЫМЯ) (FLAME) — цв., ш/э, 16 ч. (2 сер.), 4263 м (1-я сер. —2196 м, 2-я сер. — 2067 м), (вар. 1975 г. на бел. языке — ч/б, обычн., 4263 м), 156 (80+76) мин., в/э 5.V.1974 г.

Сц. Г.Буравкин, Ф.Конев, В.Халип; реж. **Виталий Четвериков**; оп. Б.Олифер; худ. Е.Игнатьев; комп. А.Муравлев; звукооп. Б.Шангин; втор. реж. Ю.Рыбченок; втор. оп. С.Фомин, М.Комов, Л.Сушкевич; худ.-декор. И.Рогатень, И.Романовский; худ. по кост. А.Кавецкая; худ.-грим. А.Журба; монт. В.Антипова; ред. А.Осипенко; дир. С.Тульман, В.Порщнев. В ролях: Ю.Каюров (Лагун), Л.Неведомский (Калиновский), А.Шурна (Погудалов), М.Глузский (Гузей), П.Глебов (Суровцев), В.Козел (Горбунов), Е.Шутов (Орлов), Р.Хомятов (Зименко), А.Федоров (Того), В.Базин (Антон), А.Харитонов (Иванька), Т.Федорова (Алена), В.Ивашов (Король), А.Кобаладзе (Сталин), Х.Хассе (Рейнгардт), Г.Кураускас (Тейнкампфер), Ю.Ригертас (Хассель), Л.Цюнис (Готтберг), В.Тарасов (Пономаренко), Б.Бабкаускас (Лявон), Г.Гарбук (Одинец), Г.Овсянников (Шабович), Л.Данчишин (Красько), Ю.Ступаков (Коваленко), М.Матвеев (Живица), Л.Крюк (Бачила), Юра Косковский (Кастусь), Ю.Баталов (Алесь Гром), П.Кормунин (Максим), Н.Еременко-ст. (Антонов), Ю.Сидоров (Воронов), С.Некипелова (Тоня), И.Жаров (дядя Петя), Л.Малиновская (мать Иваньки), Р.Янковский (Громов), А.Букаев (Теске), Г.Прокопович (Степаныч), Б.Кудрявцев (Курасов), У.Лиелдидж (Карлыч), В.Плют (Гелен), М.Федоровский (Калинин), Б.Борисенок (дежурный), А.Лукьянов (комбат), К.Кулаков (Митрич); Г.Вельц, В.Терехов, Х.Швейц, П.Юрченков, П.Буткевич, П.Дубашинский, А.Кашперов.

Киноэпопея.

Почетные грамоты Верховного Совета БССР Г.Буравкину, Ф.Коневу, В.Халипу, В.Четверикову, А.Журбе, Е.Игнатьеву, В.Порщневу, С.Тульману, Б.Шангину и др. за успешную работу по созданию фильма (Минск, 1974);

Главная премия "за лучшее кинопроизведение на героико-патриотическую тему" поровну с "Фронтом без флангов" ("Мосфильм") на VIII ВКФ (Кишинев, 1975);

Серебряные медали им. А.П.Довженко "за лучшее произведение на героико-патриотическую тему" В.Четверикову, Б.Олиферу, Е.Игнатьеву, М.Глузскому, П.Глебову, Б.Бабкаускасу, В.Ивашову, Ю.Каюрову (Москва, 1975);

Почетные грамоты Верховного Совета Литовской ССР В.Четверикову и Б.Олиферу на КФ белорусских фильмов (Вильнюс, 1975).

Во вступительном титре-комментарии сообщается, что к январю 1944 г. партизаны контролировали большую часть территории Беларуси. Об одном из драматических эпизодов их участия в подготовке операции по освобождению Беларуси "Багратион" — Ушачско-Лепельском прорыве — рассказывает фильм... На одну из деревень наступают каратели. Чтобы дать возможность односельчанам уйти в лес, крестьянин Максим с сыновьями отстреливается из своей хаты. Жена просит его спасти хоть кого-то из сыновей. Он велит Иваньке увести младшего — 11-летнего Кастуся. Иванька видит среди бегущих любимую девушку — соседку Алену. От выстрела танка хата взрывается... В Ставке начальник штаба партизанского движения Беларуси

Пономаренко докладывает Сталину о возможности использования в целях подготовки наступления советских войск партизан Полоцко-Лепельской зоны, где базируются 12 бригад. Им будут помогать партизаны всей Беларуси. Генерал Рейнгардт, возглавляющий карательные войска, осматривая партизанскую зону с самолета, видит, что она серьезно укрепляется. Назначенный командиром партизанского соединения Лагун прибывает с Большой земли в зону, в штаб, где собрались знаменитые командиры бригад Гузей, Горбунов, Погудалов, Суровцев и другие. Вечером в расположении бригады Гузея играют свадьбу Алены и Короля, бывшего учителя, а теперь командира взвода. Гузей посылает своего пасынка Антона, Иваньку и Того — партизана с Далекого Севера — на задание: ликвидировать одного из немецких генералов. В разведку идет Кастусь. Полицейский Бачила, который служит по заданию партизан, приводит его в городскую прачечную, где сотрудничающий с подпольщиками немец, которого они называют Карлыч, сообщает Кастусю разведданные. Немецкое командование обсуждает урон, наносимый партизанской "рельсовой войной". Рейнгардт считает, что если партизаны, рискуя быть замеченными, укрепляют зону, то наступление советских войск будет не на юге, а здесь. Не все с ним согласны, но все считают, что партизанская зона должна быть уничтожена. Погудаловцы взрывают вражеский эшелон. Советские самолеты в это время бомбят станцию. Рейнгардту докладывают о больших разрушениях и потерях. Он приказывает все восстановить, несмотря ни на какие трудности. По распоряжению комиссара Калиновского партизаны читают письма немецких солдат, найденные в эшелоне, и пишут шуточное письмо Гитлеру. Король поддерживает Кастуся, который тяжело переносит потерю родных. Ходят слухи, что Рейнгардт располагает танковой группой. Лагун дает задание начальнику разведки Орлову выяснить это. Начинается немецкая бомбежка, а затем атака. Начальник штаба Зименко докладывает Лагуну, что немцы пытаются прорвать оборону на стыках бригад Гузея, Суровцева и Горбунова. Атака немцев отбита. Иванька случайно встречается с Аленой, она представляет ему мужа. Иванька расстроен, но все же обещает построить ей после войны дом, чтобы они, как прежде, были соседями. Гузей посылает Алену в разведку. До ее ухода в одном из боев гибнет Король. У бригад Горбунова и Гузея тяжелое положение. Может быть окружена бригада Суровцева. Лагун приказывает ему отойти на вторую линию обороны. Отход прикрывает группа Живицы. Орлов докладывает Лагуну, что обнаружен большой склад горючего. Пономаренко получает донесение от Лагуна о положении партизан. Он считает, что надо оттянуть силы Рейнгардта от зоны. Рейнгардту докладывают о прорыве партизанской обороны.

Отправленная Лагуном в рейд по немецким тылам бригада Погудалова взрывает склад горючего. В Ставке Сталин обсуждает с Пономаренко результаты действий партизан, говорит, что не думал, что партизаны смогут осуществить столь важные задачи, и о решении провести летом операцию "Багратион" в Беларуси. Рейнгардту докладывают о взрыве бензохранилища и об активизации соседних с Полоцко-Лепельской зоной партизанских соединений. В карательной операции он делает главную ставку на танковый удар. По дороге в зону погудаловцы подбирают детей из разгромленного



Б.Бабкаускас — Лявон

фашистами детдома с их воспитательницей Тоней. В партизанском штабе обсуждают положение. Лагун считает, что главный вопрос — танки. Карлыч говорит Алене, что о танковой базе известно лишь узкому кругу лиц. Подпольщики дают ей документы, чтобы она могла ходить по деревням: может, что-то узнает. Немцы бомбят семейный лагерь. Антон помогает спасать детдомовцев и знакомится с Тоней. Контуженный, оглохший Живица спасает грудного ребенка, мать которого погибла. Группа партизан, в состав которой входят Антон, Иванька и Того, выполняет опасное задание — уничтожает немецкий аэродром. Того смертельно ранят. На обратном пути в одной из сожженных фашистами деревень Иванька находит Алену. Карлычу удается установить, что танковая база находится в Улле. Партизаны предполагают, что направлением танкового удара немцев будет Оброво, где колхозники (в том числе Лявон) сеют, а вслед за ними партизаны минируют поле. Немецкие танки наступают там, где партизаны их ждут, но силы неравны. Кольцо немецкой блокады стягивается. Везде идут тяжелые бои. Белорусский штаб партизанского движения и Западный фронт берут на себя вывоз раненых и доставку боеприпасов. Но положение партизан очень тяжелое и задачу свою они выполнили, поэтому принимается решение о выводе бригад и мирного населения из зоны. Бригады Погудалова и Горбунова должны создать коридор в немецком кольце на одни сутки, а бригада Суровцева — отвлечь внимание немцев наступлением в другом месте. Гузей смертельно ранен. Антон просит прощения, что не называл его батькой. Гузей наказывает ему жить долго. Командир танковой группы сообщает Рейнгардту о больших потерях и что путь дальше заминирован, но тот требует наступать. Немцы заставляют крестьян идти впереди танков с волокушами. Сделать это, чтобы спасти односельчан, вызывается Лявон с другими деревенскими стариками. Они гибнут. Антон помогает отправить с одним из самолетов на Большую землю детдомовских детей. В ночь на 1-е мая партизаны идут на прорыв через линию фронта. Гибнет Погудалов. Под страшным огнем партизаны и мирные жители преодолевают немецкие позиции... Июнь 1944 г. В родные места возвращаются Лагун, Калиновский, Иванька, Алена, Кастусь, Антон, Тоня и другие партизаны. Живица строит дом. Рядом играет спасенный им ребенок.

"Руины стреляют" и "Пламя" составляют своеобразную дилогию. Дело... прежде всего в глубоком внутреннем единстве развития темы... В "Пламени" преобладает как бы общий взгляд на события, яснее вырисовывается "карта" боевых действий. Это одновременно и достоинство, и недостаток... Достоинство — потому что зритель получает более цельное представление об одной из важных операций в истории Великой Отечественной войны... Недостаток — потому что стремление объять целое приводит к утере частностей, порой очень важных... Авторы документально точны в воссоздании атмосферы военного быта, доподлинного духа времени... Все эти... эпизоды имеют в своей основе

кинодокумент. Главной целью авторов было воссоздать масштабы и основные этапы операции. Именно это в основном и удалось... Лучшей... является сцена массового прорыва партизан из окружения... Эта сцена, чрезвычайно эмоциональная, снятая словно на одном дыхании, напоминает по силе воздействия великолепную массовую сцену восстания в концлагере в фильме "Руины стреляют". Слабее, к сожалению, разработаны в "Пламени" характеры действующих лиц. Запоминаются комбриги: немногословный, сдержанный, полный внутреннего достоинства Лагун... темпераментный, лихой Погудалов... по-народному мудрый, хитроватый и бесстрашный Гузей... замкнутый, с умным цепким взглядом Суровцев... Очевидно, обилие действующих лиц — необязательное качество для создания подлинно масштабного произведения... Следует отметить образность пластического решения фильма... Белый, черный и красный цвета являются доминантными в цветовой палитре фильма" (Нечай О. Народный подвиг // СК. 21.II.1975).

"В.Четвериков часто предпочитает психологическим подробностям яростный, обжигающий язык плаката. Именно в таком ключе решены эпизоды фильма, воспевающие мужество и бесстрашие советских людей. Лучшие из них утверждают плодотворность традиций советского эпического кинематографа, достигшего необычайных высот в изображении героя-массы, в воссоздании поэтического образа народа. Но время и обогащает искусство зрелостью, и предъявляет к нему новые требования. Об этом напоминают и уроки "Пламени"... [Авторы] немало сделали для того, чтобы основные герои... предстали перед нами людьми своеобычными и привлекательными... И все же, размышляя именно о Лагуне, центральном персонаже фильма, видишь слабости сценария. Реальные прообразы Лагуна крупнее и духовно богаче... Менее всего повинен в этом исполнитель этой роли" (Медведев А. Пережитое, незабываемое: Новые фильмы об отечественной войне // Известия. 29.III.1975).

"Пролог... есть не что иное, как ключ к картине, концентрированное выражение, сгусток ее идейно-образного решения. Партизанская тема... решается... авторами в сочетании поэтических средств, приемов эпоса и способов документального письма. От поэзии в картине —взволнованность, страсть интонации, экспрессия монтажных переходов, нарастающая сила ритма. От эпоса — тяга к широкому обобщению, стремление к монументальному показу событий и героев, да, вероятно, и само построение сюжета — по горизонтали, а не по вертикали; перед зрителем разворачивается панорама истории, дается не столько психологический, сколько наглядно-действенный срез жизни. От документа — тесная соотнесенность рассказа с фактом... Желание... поднять отснятое на уровень летописного изложения, героического кинемориала продиктовало авторам постоянные ссылки на военные сводки, протокольные записи участников событий, обусловило прямой ввод исторических персонажей в сюжетную канву. И все-таки многоплановость, многослойность картины, разноаспектное сочетание элементов ее художественной системы не заслоняют в ней единства подхода к изображенному... Партизанская тема раскрывается... как тема драматическая, как тема глубоко, истинно народная, как тема преодоления страдания человеческого — мужеством человека, его стойким и неистребимым желанием защитить Отчизну... Такой подход определил сам выбор исторического материала... В рассказе о народном подвиге постановщик... стремится рассмотреть человеческую психологию на срезе противоречия между природной предназначенностью к миру, покою, гармонии и социальной неизбежностью участия в битве. Поэтому герои Четверикова, как правило, люди глубоко штатских, всецело гражданских профессий... Центральный персонаж фильма... Лагун максимально включен в события, от исхода которых зависит и собственная судьба героя, и судьба народа, и — в конечном счете — общечеловеческая судьба. Отсюда —убедительность образа как руководителя, как вожака партизан... Гораздо слабее прослеживается эта взаимосвязь в других, более эпизодических персонажах картины — таких, как Калиновский... или Горбунов... Ряд персонажей... выполняет чисто служебную, обозначительную функцию... Фашистское командование чаще всего выглядит в фильме бутафорски условно... [Это] в ряде ответственных эпизодов... явно снижает накал борьбы и степень остроты конфликта. Главное, что удалось [авторам]... это показать партизанское движение не только как героический этап войны, но и как весомую часть общепартийного, общегосударственного дела. Партизанская доблесть раскрыта в фильме... как сознательная и продуманная акция народа, как волеизъявление масс... Соединение в один исторический ряд подвига партизан с солдатским подвигом придает картине... новый масштаб. Чередование сцен в Ставке, совещаний у Сталина... и Пономаренко... со сценами в партизанских землянках не носит в фильме формального характера. Оно "работает" на тему связи народа и государства, народа и партии" (Шацилло Д. Партизанская доблесть // ИК. 1975. № 5. С. 118—123).

"По постановочной сложности, масштабу массовых сцен, большому числу участников и документальному воссозданию исторических событий "Пламя" примыкает к тому ряду фильмов о войне, который был открыт "Освобождением" Ю.Озерова, продолжен его же "Солдатами свободы", включает сегодня "Блокаду" М.Ершова и "Думу о Ковпаке" Т.Левчука... Картина не во всем удавшаяся, но для белорусского кино важная и значительная. Предшествовавший ей шестисерийный телефильм... "Руины стреляют"... значительно уступал "Пламени" не только объемом постановочных средств, но, главное, масштабом охвата темы партизанской войны. "Пламя" впервые на нашем экране представило истинные размеры действия партизанских соединений в Белоруссии зимой и весной 1944 года" (Аб Е. Потерянный и обретенный кров // ПГЛ. С. 145—147).

"...Многія магчымасці эпічнай структуры выкарыстаны паспяхова. Тут да месца паэтычныя, метафарычныя сродкі, патэтыка... Па-сапраўднаму эпічна вырашаны зачын і канец твора. Выкарыстоўваюць аўтары рэзкае сутыкненне трагічных, гераічных і гумарыстычных сцэн... Арганічна ўключаны ў структуру фільма меладраматычныя (у большай ступені) і прыгодніцкія (спарадычна) матывы. Меладраматычнымі сітуацыямі з'яўляюцца адносіны маладых герояў Караля, Іванькі і Алёны, а таксама Антона і яго айчыма камбрыга Гузея. У эпічны твор такія сітуацыі ўпісваюцца натуральна, таму што з'яўляюцца толькі адным з матываў апавядання, які, з аднаго боку, не адыгрывае галоўнай і нават значнай ролі, а з другога — уласцівы самому жыццю... Акрамя таго, меладраматычны матыў дае магчымасць сцісла сказаць пра знаёмую сітуацыю, дабіцца ўсплёску пачуццяў, што неабходна, каб прыцягнуць увагу гледача, павялічыць эмацыянальнасць успрыняцця ў гэтым жанры" (Зайцава Л. Меладраматычная сітуацыя ў сучасным фільме: Да праблемы змешвання жанраў // Весці АН БССР: Серыя грамадскіх навук. 1982. № 2. С. 90).

"В поле зрения авторов постоянно остаются народные массы, а в развороте исторической панорамы возникают трагические судьбы отдельных героев как крупные планы общенародной истории. Эти два эстетических камертона — эпический и трагический — ведут действие картины уже с первых кадров... И хотя трагическое повествование строится на документальной основе, с первых кадров рождается и развивается метафорическое начало... В метафорическом пласте фильма... три акта народной трагедии [пролог фильма, налет бомбардировщиков на семейный лагерь, сцена разминирования]. Символическое значение числа связано с важным эпическим образом — образом поля. Поле изображено тоже трижды... Символика фильма проявляется и в образе пламени... Удачны портреты героев. Оператор... тщательно выбирает фон — человек снимается на фоне леса, поля, за его плечами просматривается облик родной земли, за ним стоит Родина, в то время как фоном для портретов врагов служит преимущественно пустое пространство. Они — чужаки, пришельцы из иного мира. Оператор нашел и удачное цветовое решение картины. Основа колорита фильма — голубовато-серая гамма — несет в себе печаль. Она взрывается вспышками яростного пламени, сгу-

щается до черноты сгоревших деревьев на пепелищах деревень. Светлые финальные кадры приводят зрителя в новую жизнь, где доверчиво смотрят детские глаза и колышутся тяжелые колосья пшеницы на бывшем минном поле. Картина... стала определенным достижением в разработке эпического жанра в белорусском кино...Стремление режиссера к экспрессивной метафоричности в сочетании с документальной достоверностью порой создает впечатление эклектичности" (Ратников Г. На экране — Великая Отечественная // СБК. С. 93—97).

"Интересно сравнить "Думу о Ковпаке" с... эпопеей "Пламя"... "Пламя" сильно как раз тем, что менее всего удалось в трилогии Т.Левчука: батальными сценами, воссоздающими масштабные сражения... [Эти фильмы] представляют собой две разные возможности развития современной киноэпопеи. В отличие от "Думы"... в "Пламени" главный образ — масса как активная сила. Некоторые из персонажей "Пламени" запоминаются благодаря исполнительскому мастерству актеров... Но в авторский замысел не входила сколько-нибудь подробная характеристика отдельных человеческих судеб. Авторов заботил выразительный и по возможности достоверный, "под документ", показ поведения коллективного героя... Авторы уважительно отнеслись к историческим фактам, но порой будто робели перед ними, не решались отфильтровать материал, явно не вмещающийся в два с половиной часа экранного времени. Часто меняя место действия, они прерывали ход показываемых событий в такие моменты, когда зрителю еще не был ясен их возможный результат. Эти просчеты особенно заметны в середине эпопеи, где монтажно-композиционное построение выглядит калейдоскопичным, трудным для зрительского понимания. И все-таки фильм в целом можно расценить как серьезное явление в кино 70-х годов, как заметную веху на пути разработки военно-патриотической темы. "Пламя", как и... другие киноэпопеи, воплощает в поведении коллективного героя те качества, которые помогли народу победить врага... Сколько-нибудь серьезные коллизии между самими партизанами в сюжете... не даны... Эпос благоговейно рисует когорту "первых" и "лучших". Вместе с тем "Пламя" отличается от "Думы" и от всех иных эпопей. "Дума" была окрашена юмором, не упускала ни одного случая показать неистощимый оптимизм партизан, и сам образ Ковпака здесь часто освещен лукавой обаятельной улыбкой. Авторы "Пламени" хранят только строгий, а то и горестный тон повествования, и это вполне соответствует показываемым событиям... Героизм народа авторы эпопеи видят прежде всего в его способности выжить, сохранить себя, свою культуру, свою родину... Полоцко-Лепельская зона предстает в фильме маленькой моделью, образом всей Белоруссии... Киноэпопей [о войне] было снято не так уж много... Но сила их зрительского воздействия была значительной" (ВМК. С. 23—29).

Библиография: Четвериков В. Белорусская эпопея // ИК. 1973. № 8. С. 49—51; Резник И. Снимается "Пламя" // СБ. 8.IX.1973; Мацкевіч А. "Чакаем на здымкі" // ЛіМ. 22.II.1974; Новиков И. Снимается "Пламя"// Правда. 28.IV.1974; Мацкевіч А. Полымя помсты, мужнасці і перамогі // ЛіМ. 28.VI.1974; Нячай В. Полымя народнага змагання // Звязда. 8.VII.1974; Волохонович Л., Рудзит Л. и др. Гимн мужеству // СБ. 14.VII.1974; Подберезский Г. Баллада о мужестве // СГ. 16.VII.1974; Крупеня Я. Полымя партызанскай барацьбы // МП. 24.VIII.1974; Бондарева Е. Время в характерах киногероев // Неман. 1975. № 1. С. 158; Светлова О. Эпос. Комедия. Детектив // ЛП. 26.IV.1975;Кисунько В. "Уходили в поход партизаны" // СЭ. 1975. № 8. С. 5—6;Крупеня Я. Рэха вогненага прарыву // ЛіМ. 1.V.1975; Караганов А. Война и люди // Правда. 6.V.1975; Ратников Г. Закалялись в пламени борьбы // ВМ. 20.V.1975; Бондарева Е. Подвиг // СБ. 29.V.1975; Николаев В. Люди, победившие смерть // СФ. 1975. №5. С. 18—19; Игнатьева Н. Пламя // СКЗ. 1975. № 5. С. 6—7; Красинский А. Художественная кинолетопись героизма // КБ. 1975. № 7. С. 81—82; Бондарева Е. Киногод-74: Заметки критика с третьего смотра-конкурса работ киностудии "Беларусьфильм" // ВМ. 3.VII.1975; Красинский А. "Пламя" // Культура и жизнь. 1975. № 8. С. 26—27; Суменов Н. В тылу врага // Правда. 21.X.1975; Крупеня Я. Па законах жыцця // ЧЗ. 23.X.1975; Ермакова Г. В труде, в бою, в поиске // Звезда. 1975. № 10. С. 178; ФГВ. С. 58—62; Четвериков В. Отображая народный подвиг // КЗ. 21.II.1976; Бондарева Е. Слагаемые качества: Размышления критика о путях развития белорусского кино // СК. 9.IV.1976; Шацилло Д. Партизанская доблесть // Экран 74—75. М., 1976. С. 42—46; Бур'ян Б. Ці не таму, што так — прасцей? Нататкі пра садружнасць акцёра і кінематографа // ЛіМ. 22.VII.1977; В пути: Белорусское кино сегодня [Из беседы за "круглым столом" на выездном секретариате Союза кинематографистов СССР] // ИК. 1978. № 6. С. 29—44; Цюрына Т. Эскіз— экран — вобраз: Мастак у беларускім кіно // ЛіМ. 6.X.1978; ЧВП. С. 120—122; ПГЛ. С. 77; Бондарава Е. Параметры кінагероя: Дыялог кінарэжысёра з крытыкам // ЛіМ. 25.VI.1982; ЖПБК. С. 18; ГПЭ. С. 112—113.

A film epic about the famous Ushachi-Lepel operation of the Belarusan partisans in 1944 which took place on the eve of the "Bagration" operation of liberating Belarus. Directed by V.Chetverikov, a famous film director of the generation of the 1960's. Grand Prix at the All-Union Film Festival, A.Dovzhenko silver medals. REVIEWS: the director prefers the vehement style of a poster to psychological details; when the canons of the epic genre are observed, the characters become interesting; the battle scenes and the panoramic shots are the film's undoubted success; the authors try to achieve the level of a chronicle; the partisan theme is shown as truly patriotic; the film of this scale was made at the Belarusfilm Studios for the first time, but its dramatic structure is illustrative; *The Flame* continues the traditions of the film *Liberation* showing for the first time the true dimensions of the partisan activities in Belarus; the documentary quality did not become an end in itself, the authors tried to deal with the events in a philosophical fashion; the numerous possibilities of the epic structure were successfully used: poetic and metaphorical means and symbolism were appropriately used, a sharp collision of heroic, tragic and humorous scenes was made use of, adventure and melodramatic motives are organic in the film; traditions of a chronicle and a poetic film could not be merged into an integral stylistic whole; nevertheless, the film is a major event in the Soviet cinema of the 1970's: the impact of the epic war films on the viewers was considerable.

ПОСЛЕДНЕЕ ЛЕТО ДЕТСТВА (АПОШНЯЕ ЛЕТА ДЗЯЦІНСТВА) (THE LAST SUMMER OF CHILDHOOD)

ПОСЛЕДНЕЕ ЛЕТО ДЕТСТВА (АПОШНЯЕ ЛЕТА ДЗЯЦІНСТВА) (THE LAST SUMMER OF CHILDHOOD) — цв., обычн., 21 ч. (3 сер.), 5524 м (1-я сер. — 1831 м, 2-я сер. — 1885 м, 3-я сер. — 1808 м), 202 (67+69+66) мин., в/э 7—9.XI.1975 г.

Др. назв. "Выстрел".

По заказу Государственного комитета Совета Министров СССР по телевидению и радиовещанию.

Сц. А.Рыбаков; реж. **Валерий Рубинчик**; [реж.-монт. Е.Ладыженская], оп. М.Брауде; худ. М.Карпук; комп. Е.Глебов, текст песни Б.Окуджавы; втор. реж. В.Шульман; звукооп. К.Сбоев; худ. по кост. И.Жижель; худ.-грим. В.Антипова, Т.Кривошанова; монт. В.Коляденко; ред. И.Кавелашвили, Л.Пинчук; дир. С.Бартош. В ролях: В.Антоник (Миша Поляков), Е.Евстигнеев (Навроцкий), В.Молоков (гроза Арбата Витька Буров по прозвищу Альфонс Доде), Сережа Беляк (Шныра), Саша Катько (Паштет), Олег Грачев (Фургон), Люда Куцелай (Белка), А.Жданов (Генка), Л.Белозарович (Антон), Н.Денисов (Славка), В.Герасимов (Юра), В.Лосев (Костя-Карлик, профессиональный вор), А.Вокач (Николай Львович Зимин, товаровед), З.Осмоловская (Зимина), И.Борисова (Люда), В.Ганшин (фотограф), В.Лебедев (тапер), Г.Ручимский (старик-бутылочник), Г.Овсянников (Красавцев, начальник сбыта), Ю.Сидоров (Свиридов); Б.Вишкарев, Н.Кононович, Н.Горлов, Е.Савко, С.Симаров, В.Шибко, А.Чарноцкий; В.Ананьина, В.Кавалерова, А.Кашперов, А.Зимина, Е.Зайцев, Л.Сарычева, Н.Сарычев, Т.Штокова, Г.Штиль; С.Агафонов.

Многосерийный приключенческий телефильм.

Экранизация по мотивам повести А.Рыбакова "Выстрел" (1975) — продолжение "Кортика" и "Бронзовой птицы".

Москва середины 20-х годов. Из окна большого дома на Арбате Валентин Валентинович Навроцкий и его знакомый старшеклассник Юра наблюдают за дворовой компанией, возглавляемой подростком Витькой Буровым, куда входят девочка-подросток Белка и младшеклассники с прозвищами Фургон, Паштет и Шныра. Мальчишки отвлекают "бутылочника" (приемщика стеклотары), Белка крадет бутылки, и они их снова сдают. Так они добывают деньги на свою мечту — поездку в Крым. Ребята-старшеклассники из школы, где учатся Миша и Гена (герои "Кортика" и "Бронзовой птицы"), проходят практику на ткацкой фабрике. Миша замечает, что начальник отдела сбыта Красавцев и заведующий складом Панфилов проворачивают за спиной главного инженера Зимина (отца Андрея-Фургона) махинации, в которых участвует Навроцкий. Во дворе у Миши происходит столкновение с Витькой. Дело едва не доходит до драки. Появившемуся милиционеру Фургон, Шныра и Паштет указывают на Мишу как на зачинщика. Видевший все из окна Навроцкий вступается за него. Валентин Валентинович учит Юру жизни, рассказывает о себе: он представитель общества "Друг детей" и сейчас занимается распространением мануфактуры. Они проводят вечер в ресторане с Людой, старшей дочерью Зимина, одноклассницей Миши и Юры. Их видит Миша, пришедший навестить друга Славу, который работает здесь музыкантом. Юра рассказывает Навроцкому, что Миша интересуется им и бракованным товаром с фабрики. Миша замечает еще одну странную компанию: "бутылочник", тапер из кинотеатра и фотограф из салона "Русская светопись". Ночью происходит еще одна стычка Витьки с Мишей, потом с Навроцким, который жестоко его бьет, а утром — с вором Костей-Карликом, который пристает к Белке. Миша с Генкой ставят на крыше своего дома радиоантенну. Навроцкий предлагает Мише воспользоваться его хорошим приемником, но тот отказывается. Миша и Генка считают, что Красавцев и Навроцкий — жулики. Навроцкому нужны настоящие документы на "левый" товар. Он уговаривает Юру, якобы для подготовки сюрприза Люде к дню рождения, тайком взять у нее ключ от квартиры.

Навроцкий приходит в гости к Зиминым, старается произвести впечатление на хозяев разговорами о Мейерхольде, Вахтангове, Таирове. Взрослые Зимины уходят с ним в кино смотреть Макса Линдера, дома остается Андрей. Ночью Костя-Карлик забирается в их квартиру. Раздается телефонный звонок. Андрей просыпается и подходит к телефону. Костя прячется, потом уходит. Зимин замечает, что в доме кто-то побывал. Пытаясь разобраться в происходящем на фабрике, он берет домой документы и говорит в присутствии Панфилова об этом. Навроцкий требует от Красавцева и Панфилова, чтобы те отпустили ему еще одну партию "левого" товара, и они расстанутся. Витька ведет своих ребят фотографироваться в фотосалон — на фоне крымского пейзажа. Зимин говорит Андрею, что они едут на субботу и воскресенье на дачу. Встретившись вечером в субботу с Мишей, Навроцкий спрашивает, почему он так ему не нравится. Миша говорит о его махинациях. Навроцкий объясняет свою деловую позицию. Миша напоминает о нравственности. Навроцкий называет его голубым героем, которому будет очень трудно жить. Зимин, незаметно возвратившись, ждет незваных гостей. Костя-Карлик опять забирается в квартиру. Зимин внезапно появляется перед ним. Костя стреляет в него. Услышав выстрел и обнаружив убитого Зимина, Миша бросается на чердак, а Навроцкий звонит в милицию. Милиционеры забирают обнаруженного на чердаке спящим Витьку, около которого найден подброшенный Костей-Карликом портфель Зимина. Навроцкий приходит в фотосалон. Фотограф ведет себя угрожающе. Навроцкий предупреждает, что сообщил, куда идет, и рассказывает о предательстве Кости-Карлика.



Е.Евстигнеев — Навроцкий, И.Борисова — Люда

Одноклассник Антон считает, что Миша должен гордиться тем, что помог задержать преступника. Но Миша переживает, потому что не уверен, что Витька виноват, а его могут засудить. Он обсуждает случившееся с Геной и Славой. Друзья начинают свое расследование. Они расспрашивают мальчишек из Витькиной компании и от Шныры узнают, что Белка "водится" с Костей-Карликом. Миша договаривается с мальчишками следить за Белкой и Костей. Тот угрожает Белке, преследует ее. На рынке его подзывает фотограф. В фотосалоне Костю-Карлика допрашивают тапер, "бутылочник", фотограф и Навроцкий. Испугавшись, тот просит, чтобы его не убивали. Фотограф посылает Костю в пригород якобы по делу. Навроцкий встречается с Красавцевым. Тот, испуганный происшедшим, отказывается иметь с ним дело. Навроцкий убеждает его, что к убийству не имеет никакого отношения, и говорит, что 5 вагонов мануфактуры все равно его. Миша приходит к Свиридову. Костя-Карлик убит. Свиридов просит Мишу, Гену и Славу помочь в задержании преступной шайки, руководимой фотографом. Тапера берут в кинотеатре, а чтобы сеанс продолжался, играть садится Слава. Миша и Гена приходят в фотосалон якобы фотографироваться, отвлекают фотографа, и того также арестовывают. "Бутылочник" при задержании начинает отстреливаться в приемном пункте и гибнет. На допросе фотограф рассказывает, что на квартиру Зимина их навел Костя. За то, что Костя выстрелил, его по законам преступного мира вынудили на самоубийство. Но от кражи портфеля и знакомства с Навроцким фотограф отказывается. Следствие устанавливает, что Костя был убит. После этого фотограф говорит правду: Костя одновременно работал на них и Навроцкого и по его заданию украл портфель Зимина. Навроцкий с документами на свои 5 вагонов уезжает в одном из них. Но едва поезд отходит от станции, его останавливают. Слышны крики, что ловят жулика. Навроцкий отсоединяет один из вагонов, тот по инерции продолжает катиться. Навроцкий выбрасывает из него рулоны ткани, потом выпрыгивает сам и попадает в большую лужу. Подъезжает милицейская машина, его арестовывают. По улице, недалеко от двора, где происходили события, проходит конный красноармейский отряд. Мишу и выпущенного из тюрьмы Витьку встречают и приветствуют Гена, Слава, Белка, Антон и мальчишки из Витькиной компании.

"В фильм вводятся документальные кадры кинохроники 20-х годов... И нам порой просто трудно уловить границу между документальными и художественными кадрами. Это усиливает достоверность происходящего... вводит нас в мир героев, делая этот мир видимым, зримым. И сама манера построения материала говорит о тяготении телефильма к документальной достоверности — под ритмичную музыку даются титры — краткие, лаконичные... имитируя форму немых фильмов. При этом музыка... композиционно цементирует, связывает воедино монтажные куски — документальные и художественные, помогая организовать внутреннюю структуру ленты (и в телефильм не случайно, мне кажется, введены две сцены просмотра ребятами кадров немого кино с надписями под бодрую музыку тапера — одного из действующих лиц, которого нет в повести). Благодаря такому решению, телефильм приобрел необходимый темп, динамизм... которые в сочетании с интересным сюжетом и хорошей игрой актеров и детей сделали нас, зрителей, соучастниками происходящего на телеэкране. Естественно, что авторы стремились к документальности в изображении эпохи не только чисто внешне — через оригинальную форму, но и внутренне — через характеры героев, в судьбах которых сконцентрировались проблемы времени. Все внимание фильм сосредоточивает на этих судьбах, стремясь рассказать о юности подростков 20-х годов без ложной романтики, без всякой искусственной приподнятости... В то же время авторы не скрывают своих симпатий и уважения к героям — таким разным и непохожим... Авторы фильма... показывают характеры ребят в развитии, становлении, в поисках их собственной жизненной позиции... Но, к сожалению, тут не всем персонажам "повезло" так, как главному герою. Быстрый темп, ритм фильма иногда не позволяют нам присмотреться к ним поближе, понять их те или иные поступки. Если, например, в этом смысле все ясно с Юрой, то менее четко, несколько однобоко прослеживаются характеры Люды, Славки. Может быть, это произошло потому, что в третьей серии школьные дела, взаимоотношения ребят несколько отходят на второй план, а внимание зрителей сосредоточивается на захватывающих эпизодах раскрытия главных преступников. Правда, Е.Евстигнееву, который талантливо ведет свою роль, приходится несколько "переигрывать" (Плавник А. Они из поколения искателей // ВМ. 14.I.1976).

"...*Сюжет картины... изобилует множеством острых ситуаций, неожиданностей, сложным переплетением таинственных нитей запутанной интриги. И тем не менее перед нами отнюдь не детектив. Потому что история разоблачения школьниками шайки матерых жуликов и бандитов всего лишь занимательный повод для серьезного и волнующего разговора о судьбах мальчишек конца двадцатых годов... Счастливо избегнув деклараций, нравоучительства, удивительно точно выбрав искренний и добрый тон разговора с молодым зрителем. Эта доверительная интонация вообще свойственна книгам А.Рыбакова... Успех телефильма по праву разделили и занятые в нем актеры. Они запоминаются сразу и надолго. Здесь нельзя не отметить прекрасную и тонкую игру Евгения Евстигнеева, создавшего... колоритный, разноликий образ дельца и хладнокровного вора... Интересно, что этот человек в трактовке Евстигнеева вызывает у зрителей противоречивые чувства. С одной стороны — отталкивающая, откровенно хищническая идеология жулика, а с другой — жалкая отчаянность обреченности... Характерно, что Центральное телевидение, уже дважды показавшее фильм... продолжает и сегодня получать письма-отклики зрителей" (Разин А. Когда кончается детство // СК. 2.IV.1976).*

"В "Кортике" и "Бронзовой птице" преобладала описательная, бытовая достоверность. Последний фильм... трилогии — это прежде всего действие. Время действия — нэп. Камертон всему — кадры старой московской хроники... Точный знак времени, хроника задает ритм, заменяет многословие описаний, концентрирует в себе достоверность. Остальное — игра. Игра в заданных условиях: нэп, приключения, детство... Ритм... кадров-заставок имитирует производственный процесс. Контрастом к его деловитости вступает другой ритм. Игривый дешевый мотивчик. Он прозвучит потом в полную силу — словно всю пошлость вобрали в себя куплеты, что исполняются в ресторане... Стык этих ритмов и определяет собой образное решение фильма — вариацию на темы двадцатых годов. Хорошо, что нам не показывают готовый набор штампов в изображении оборотной стороны нэпа — знакомые по многим картинам сцены разгула почуявшего свободу обывателя, шик подпольных миллионеров. Нам предлагают масштаб поменьше, фигуры — помельче, отношение — с юмором. Единственный в таком роде эпизод в ресторане... служит скорее продолжением экспозиции: здесь собрались почти все... действующие лица... Е.Евстигнеев... играет с той мерой уверенности и свободы, которые даются точным ощущением жанра, в полном соответствии с авторской характеристикой героя... Пожалуй, к лучшему, что он здесь старше, чем в книге, — больше подходит для роли "ловца душ"... Он все делает артистично: играет ли на человеческих "струнах", жарит ли яичницу в холостяцкой квартире... заметает ли следы, спасая от ревизии 3000 метров "брака"... Приключения в книгах А.Рыбакова не существуют сами по себе, главное их содержание — восстановление справедливости... Вот что сообщает смысл словам и поступкам, что объединяет самих мальчишек... И еще их объединила опасность: Миша опять "ввязался в историю"... Друзья упрекают его в возвращении к "детству", вспоминают о кортике, но в нужный момент приходят на помощь. И в этой их дружбе, не прошедшей с годами, — тоже большой человеческий смысл... Основной "адрес" фильма — детству сегодняшнему. Отсюда приемы игры-расследования без психологической детализации, свойственной книге, где мелькают знакомые по первым частям трилогии имена; где завершаются одни отношения и складываются другие; где действительно начинается новый этап в жизни Миши, Генки, Славы, и у каждого это происходит по-разному... Из фильма же мы не узнали бы ни о сомнениях, что точат Славу... ни о заблуждениях Генки... Его недостатки воплощает специальный персонаж — Антон (в книге его нет). Это он упрекает своих одноклассников в "либерализме", это он выступает против "крепостника Тургенева", это он удивляется: разве может быть у пионерки плохое настроение?! В его репликах "читается" уже знакомое — непримиримость к мещанству, часто понимавшемуся лишь внешне: духи, галстуки, танцы. Фабула фильма строится по четкой, обнаженной схеме, почти как в детективе. Притом порой создается впечатление, будто приемы его здесь пародируются: вспомните "водевильный" конец карьеры Валентина Валентиновича... А... как был произведен арест тапера в полутьме зрительного зала кинотеатра "Арбатский Арс"?.. Наверное, было бы "правдоподобнее", если бы ребятам запретили участвовать в арестах и если бы тот же Валентин Валентинович просто скрылся в неизвестном направлении (как это и происходит в книге), и если бы... Но это был бы уже другой фильм. С другими "условиями игры". Сейчас же перед нами — увлекательная, хорошо смотрящаяся картина "по мотивам" хорошей, увлекательной книги" (Борисова Н. Память нашего детства // ТиР. 1976. № 6. С. 33—34).

"[Карціна] з'явілася сапраўды ўдалай экранізацыяй... [Рэжысёр] тонка адчуў стыль аповесці, спалучэнне ў ёй вострай дэтэктыўнай інтрыгі і рамантыкі юнацкіх мар, сатырычнай абмалёўкі эпохі нэпа і лірычнага ходу апавядання пра першае ў жыцці каханне, а дакладней кажучы — пра яго летуценнае прадчуванне. Стыль фільма вызначаецца менавіта такімі асноўнымі матывамі. Пры гэтым розныя пласты карціны аб'яднаны прысутнасцю спагадлівай і добрай усмешкі дарослага з юнацкага максімалізму і, мо, лёгкай зайздрасці да гэтага маладога ўзнёслага рамантызму...Кінатэатр "Арбацкі Арс",

фотасалон "Рускі светапіс", прыёмны пункт шклатары зняты ў крыху гратэскавай манеры, якая нечым нагадвае стыль сатырычных п'ес Маякоўскага "Лазня", "Клоп". "Апошняе лета дзяцінства" знайшло вялікі водгук у юных тэлегледачоў" (Нячай В. Кожны фільм — экзамен // ЧЗ. 17.VIII.1978).

"Вынаходлівасць і строгі адбор — рысы немалаважныя ў творчасці В.Рубінчыка. У кожным фільме ён шукае тую зачэпку, якая падкажа яму развіццё дзеяння. Вынаходлівую дэталь, якая падкажа пластычнае вырашэнне... У "Апошнім леце дзяцінства" (стыль "рэтра") — [гэта] тонкая стылізацыя пад кінематограф 20-х гадоў, прастата паказу падзей, менш рухомая камера... Рубінчык спрабаваў сябе ў розных жанрах, і кожны раз адкрываў у кінамове нешта новае для сябе і для нас. Так, у "авантурным" жанры — у фільме "Апошняе лета дзяцінства", палатне, насычаным падзеямі, прыгодамі, мудрагелістымі паваротамі сюжэта, — аўтар як бы ўтаймоўвае сваю фантазію, прыглушае вобразнае вырашэнне фільма: кадр тут прасцейшы, больш паглыблены, засяроджаны на ўзаемадзеяннях герояў, іх адносінах. Ужо неаднаразова паказвалася... гэта карціна: зроблена яна з пачуццём гумару, з заўзятым маладым запалам. І ўсё ж аўтар нібы вяртае нашу памяць да памяці пакалення рэвалюцыйных гадоў — гэта момант, калі з-за высокага брукаванага пагорка з'яўляецца чырвонаармейскі атрад, які быццам выплывае з далечыні часу: усё выразней становяцца сілуэты коннікаў, усё бліжэй, бліжэй... І нас разам з героямі фільма зачароўвае гэтае стройнае і гарманічнае відовішча" (Пушкіна М. З чым ідзеш у прафесію? // ЛіМ. 27.X.1978).

Библиография: Бондарева Е. Киногод-74: Заметки критика с третьего смотра-конкурса работ киностудии "Беларусьфильм" // ВМ. 3.VII.1975; Сухаревич В. В те далекие годы // ЛГ. 17.III.1976;Семья Радько, Миклашевская Т., Конкина Т., Батычко Г., группа восьмиклассников. Строки из писем // ТиР. 1976. № 6. С. 34; СХТ. С. 144—146; Нечай О. "Беларусьфильм" // ТиР. 1982. № 12. С. 20—21; Крымова Л. Валерий Рубинчик: Не стремитесь к совершенству — все равно его не достигнете! [Беседа с режиссером] // Культура. 14.IX.1996.

An adventure TV film based on the motifs of A.Rybakov's novel *The Shot* about the participation of the adolescent characters of *The Dirk* and *The Bronze Bird* in unmasking criminals during the NEP years. Directed by V.Rubinchik, a famous Belarusan film director. REVIEWS: the authors tried to render not so much the events of the novel as the atmosphere of the time, the key theme of Rybakov's trilogy — the theme of the formation of a young citizen; the music which cements the montage pieces, the scenes of the children watching mute films create the necessary tempo and dynamism; the reasons for the film's success may be accounted for by the fact that it is intended for young viewers but is interesting to everybody; the main thing in the film is a moral combat, restoration of justice (this is Rybakov's permanent motive); the newsreels of the 1920's are like a tuning fork: they set the rhythm, increase authenticity, the rest is a game; techniques of an investigation game were used (but with no detailed psychological elaboration of Rybakov's novel), at times the detective genre is even parodied; ingenuity and thorough selection are the important features of the director's work; in this film he rests on a subtle stylization of the films of the 1920's; the film is made with a sense of humor, the tone of the narrative is slightly ironical; this is the most successful of the adaptations of Rybakov's trilogy; the main merit of the film is its romantic intonation; the psychological characteristics of the young heroes are not very expressive; action is somewhat fragmented, the scenes with the criminals are elaborated in greater detail (especially original are the scenes of their arrest), in general, the satirical and grotesque scenes are the best.

ПОТОМУ ЧТО ЛЮБЛЮ (ТАМУ ШТО КАХАЮ) (BECAUSE I LOVE) — цв., ш/э, 9 ч., 2376 м, 88 мин., в/э 7.IV.1975 г.

Др. назв. "Таму што люблю".

Сц. А.Пинчук, В.Трунин; реж. **Игорь Добролюбов**; оп. Г.Масальский; худ. В.Белоусов; комп. Я.Френкель; звукооп. В.Демкин; стихи М.Танича; поет И.Кобзон; втор. реж. И.Яницкая; втор. оп. Л.Аксененко; ред. Л.Поздняк; худ.-грим. Н.Немова; худ. по кост. Л.Горохова, Л.Шикалович; монт. Л.Кузьмич; дир. А.Слюнков. В ролях: Г.Корольков (Муравьев), В.Бочкарев (Шелест), В.Теличкина (Лена), Н.Гвоздикова (Вера), Н.Величко (Катя), А.Климова (Белая), Н.Рыбников (Белый), Ю.Кузьменков (Жук); Гена и Сережа Киселевы, Антон Корольков, В.Антоник, А.Беспалый, Б.Борисенок, Р.Шмырев, В.Грицевский, В.Сичкарь, Н.Розанцева, Ш.Газиев.

Киноповесть.

Лена, жена военного летчика Муравьева, который служит в Заполярье, уезжает с маленьким сыном к родителям во Львов: она больше не может так жить. В полк приезжает с проверкой полковник Белый — учитель Муравьева. Во время учебных полетов Муравьев "сбивает" самолет "противника", которым оказывается его однокашник Шелест, приехавший с Белым. Командир полка хвалит Муравьева за отличную работу. Белый предлагает Муравьеву ехать к нему в полк, который дислоцируется почти в самом центре Европы. Муравьев сначала отказывается, решив, что причина в его семейных делах, но его посылают на время для обмена боевым опытом. Прилетев туда, Муравьев знакомится с техником Жуком, обслуживающим выделенный ему самолет. Шелест собирается показать класс в поединке с Муравьевым. Но сначала Муравьев "сражается" с Белым и побеждает. Он получает письмо от Лены: она работает по специальности — переводчиком, родители отдали ей свою квартиру. Шелест и его жена Катя (поженившись, они живут каждый в своей квартире, а двоих сыновей воспитывают по очереди) приглашают Муравьева в гости: здесь и Белый с женой, Жук и подруга Кати Вера, которая оказывается одноклассницей Муравьева. Она живет с дочкой. Перед поединком Шелест, забыв


Г.Корольков — Муравьев, Н.Рыбников — Белый

проверить наличие тормозного парашюта, сваливает всю вину на молодого техника Таирова. Белый поручает Жуку шефство над ним. И Муравьев, и Шелест поражают цель. Жук говорит Муравьеву, что Шелест очень упрям,

рвется в летчики-испытатели, поэтому ему нужно показать себя на учениях. Во время следующего полета Муравьеву не удается обнаружить цель, а Шелест выполняет задание, но при посадке у самолета не выходят шасси. Белый командует ему катапультироваться, однако Шелест просит разрешения и садится без шасси на грунтовую полосу. Назначается комиссия по расследованию происшествия. Белый дает Муравьеву недельный отпуск, чтобы он съездил к Лене. Та рада, объясняет, что в Заполярье она сходила с ума от безделья, а у нее есть профессия и здесь ее ценят, что она устала от одиночества и другой давно добился бы перевода. Муравьев утешает ее, обещает, что все будет хорошо. Он вспоминает приземление Шелеста и говорит Лене, что должен срочно уехать: нельзя прощать, когда люди фальшивят с делом своей жизни. Лена спрашивает, почему он говорит так зло? Муравьев отвечает: "Потому что люблю". Возвратившись, он узнает от Жука, что комиссия нашла под щитком кору сосны. Взяв у него мотоцикл и пригласив Веру, Муравьев едет к месту происшествия. Он удивляется, как это Вера поехала с ним, даже не спросив зачем. Вера отвечает, что поехала бы с ним хоть на Северный полюс, но, увидев его реакцию, уточняет: с человеком, которого бы любила и который любил бы ее. Муравьев видит срезанные верхушки сосен. Вера рассказывает, что Шелест заперся у себя и не хочет разговаривать даже с Катей. Муравьев приходит к Шелесту. Тот признается, что летел слишком низко. Муравьев считает, что Шелест должен был сказать об этом. Приходит Катя и говорит, что теперь они будут жить вместе. Шелест рад, что она у него есть. На собрании летно-технического состава Белый сообщает о предстоящих учениях в обстановке, максимально приближенной к боевой, о том, что в полку в целом все хорошо, если бы не досадный случай с Таировым и Жуком, которого теперь не повысят в звании, как собирались. Шелест говорит правду. Муравьев просит у Белого разрешения вернуться в свой полк. В самолете он вспоминает слова Лены, что он не сможет без своих самолетов, иначе возненавидит ее, а она этого не хочет, потому что любит его; вспоминает пребывание в гостях у Белого... Муравьев спрашивает Жука и Веру, почему бы им не пожениться — они такая славная пара, а потом извиняется перед Жуком, что не то сказал. Тот говорит, что должен был сам сказать это... Самолет садится на заполярном аэродроме. Муравьева встречают друзья.

"Сама фактура здесь ультрасегодняшняя: фигуры в комбинезонах, виражи и пилотаж высшего класса, занимающие... львиную долю экранного времени, на что, впрочем, поначалу не сетуешь. Потому что красиво? Нет, не только... Потому что обещающе. Ждешь, что на таком разгоне, на такой взлетной полосе и сюжет, и конфликт взмоют ввысь с такой же стремительной сверхзвуковой скоростью. Однако же нет... Про что фильм? Все чаще и чаще, все назойливее начинает звучать в нашем остывшем от восторгов воздушной съемки сознании этот... вопрос. На земле эти люди враз становятся какими-то вялыми, амебными... Но вот в небе, наконец, назревает человеческий конфликт... Но, право же, ничто на протяжении трех четвертей фильма в характере Шелеста никак не подводило нас к такому драматическому и весьма серьезному итогу. А потому конфликт остается скорей в сфере технической, не перетекая в сферу человеческую... Картина называется "Потому что люблю". Что? Небо? Кабину самолета? Или же надо расшифровывать так: потому что люблю, хочу быть честным до конца? Право же, все это слишком обтекаемо и общо..." (Иванова В. Про что фильм? // СК. 4.I.1975).

"Он летчик. Служит в Заполярье. Влюблен в свою профессию. Влюблен в жену. Она экскурсовод. Служит в "Интуристе". Влюблена в профессию. Влюблена в мужа. Оголенность этой схемы вызовет, наверно, ироническое к ней отношение. Попробуем, однако, отнестись к делу серьезно. Конфликт между любовью и долгом — один из вечных конфликтов. Но долг может быть и призванием. Тогда он тоже любовь. Почему же невозможен конфликт между истинной — до страсти, до самозабвения — любовью к делу и истинной же — до страсти, до самозабвения — любовью к женщине (к мужчине)? И он и она не мыслят жизни друг без друга. Но в Заполярье нет "Интуриста", во Львове нет полярной авиации. Бытовая основа конфликта не помеха его истинно драматическому звучанию. В картине... конфликт, однако, предстает в виде той же оголенной схемы, что и в начале этой рецензии. "Я соскучилась... по работе". "По сыну скучаю смертельно". "Я тоже закончила институт, у меня есть профессия". Не будь в картине этих словесных опознавательных знаков ее (угадываемого) основного конфликта, вполне можно было бы счесть, что перед нами еще одна вариация на модную когда-то тему: сознательный муж и жена-мещанка. Тем более что в картине есть опознавательные знаки и этого полузабытого конфликта. Первая из процитированных выше реплик в полном виде звучит так: "Я соскучилась по городу, по нормальным магазинам, по работе". Магазины, как видим, предшествуют здесь работе. Так же, как заявлению "я здесь нужна" (произносится оно в супружеской постели, но имеется в виду город Львов) предшествует щебет насчет "квартирки" ("Будет совсем чудно. Я потихоньку меняю мебель"). Но пусть даже героиня натура столь сложная, что привязанности к мужу противостоит ее влюбленность не только в профессию, но и в "квартирку". Беда в том, что во всех этих влюбленностях нет страсти. По сыну, по жене, по работе, по мужу герои фильма не более чем "скучают". Недаром с экрана то и дело доносится этот невысокой температуры глагол. Из четырех объектов любви (она, он, ее профессия, его профессия) только один — авиация! — показан в фильме так, что понимаешь: да, это можно любить до страсти, до самозабвения. В эпизодах тренировочных полетов (они — лучшее, что есть в картине, и, по счастью, занимают в ней немалое место), в сценах на КП, даже в загадочно-пунктирных мельканиях на световых табло — во всем этом отраженно ощущаешь ту прекрасную одухотворенность, которой так недостает людям этого фильма. В фильме есть и несколько побочных конфликтов. Достоверен из них только один. Стареющий командир авиачасти полковник Белый ("летает еще — будь здоров!") начинает сознавать, что годы берут свое, что он уже "отлетался". В него веришь. В этом есть драматизм. Исполняет роль Белого молодой герой нашего кино пятидесятых годов Н.Рыбников. Исполняет хорошо. Потому, в частности... что вкладывает в роль свое, личное" (Березницкий Я. Он, она, "Интурист" и авиация // СЭ. 1975. № 8. С. 9).

"В фильме... есть все основные компоненты значительного современного кинопроизведения... Однако авторы не идут в глубь намечаемых ситуаций, конфликты обрывают на полуслове, мизансцены режиссер строит будто бы для того, чтобы персонажи объяснили нам, что к чему. В творческой биографии И.Добролюбова... [это] третий фильм о наших современниках (после "Счастливого человека" и "Улицы без конца"). Такая последовательность похвальна. И в то же время беспокоит, что в них заявлено больше, чем выявлено, художественно реализовано. Резервы видятся в большей разработанности ситуаций и мизансцен, более детальной очерченности образов героев... В практике белорусских кинематографистов, можно сказать, глубоко укоренился иллюстративный метод показа. Он создает иллюзию постижения жизни, потому что поиски путей разрешения конфликтов подменяются констатацией их наличия" (Бондарева Е. Киногод-74: Заметки критика с третьего смотра-конкурса работ киностудии "Беларусьфильм" // ВМ. 3.VII.1975).

"Ствараецца ўражанне, быццам аўтары стужкі,

узяўшыся за даволі складаную і далёка не новую тэму, самі не бачаць яе вырашэння. І ўжо не яны кіруюць падзеямі на экране, а самі падзеі падпарадкоўваюць сабе сваіх жа стваральнікаў... І галоўная прычына — адсутнасць у кінафільме рэжысёрскага “я”, яго светапогляду, думак, разважанняў. А без гэтага атрымалася толькі слізганне па паверхні вобразаў, падзей... Шмат вядомых... акцёраў занята ў фільме. На жаль, сціснутыя рамкамі пасрэднага сцэнарыя, а таксама рэжысёрскімі пралікамі, амаль ніхто з іх не змог стварыць яркага запамінальнага вобраза. Безумоўна, можна сказаць некалькі цёплых слоў у адрас Мікалая Рыбнікава, Генадзя Каралькова, Аляксандры Клімавай... некаторых іншых, але ў параўнанні з папярэднімі іх работамі наўрад ці стануць гэтыя вобразы аднымі з галоўных у іх творчасці. Нямала папрокаў заслугоўвае... апаратарская работа. Вядома, што авіяцыя — багатае і ўдзячнае поле дзейнасці для майстроў кінакамеры. Гэта даказвалася ўжо даўно і не раз. Аднак Рыгору Масальскаму не ўдалося цалкам паказаць усёй прыгажосці імклівага палёту магутнай машыны. Часцей за ўсё мы бачым яе ў паветры мелькам, агульным планам з далёкай кропкі. Характэрны такі эпізод: ідзе паветраны “бой” паміж палкоўнікам Белым і капітанам Мураўёвым. Але аб тым, што адбываецца там, наверсе, мы ў асноўным можам толькі здагадвацца. Камера двачы-тры разы выхоплівае для нас стройны корпус самалёта, а далей мы слухаем аб паядынку ад іншых лётчыкаў, на якіх апаратар доўга і засяроджана спыняецца. Аднабакова, статычна паказана ў фільме і прырода, асабліва паўночная” (Майсееў У. Таму што люблю // МП. 15.VII.1975).

Библиография: Соловьев В. Обнимая небо... // ВМ. 26.III.1974; Званароў Я. Пра людзей высокага палету [Інтэрв'ю з І.Дабралюбавым] // ЛіМ. 5.VII.1974; Теличкина В. Два фильма — две судьбы // Веч. Москва. 29.XI.1974; Пушкіна М. Вернасць тэме // ЛіМ. 5.XII.1974; Белявский М. Потому что люблю // СКЗ. 1975. № 4. С. 13; Бондарева Е. Чем жив человек?.. // ВМ. 17.XII.1976.

A film narrative about the everyday life of air force pilots. Directed by I.Dobrolyubov, a famous film director of the 1960's generation. REVIEWS: the characters are to a greater extend defined in the dialogues of other personages than revealed in action, that's why they lack dimension, specificity, but the actors are not to blame for this. The conflict between love and duty is one of the eternal themes in art, but duty may be a calling, too, and then there is room for a conflict between one's genuine love for one's work and one's true love for a woman/man. However, in the film it is presented as a bare scheme, which arouses an ironic response; there is no true passion in relations between people: of all the objects of love only aviation is shown in such a way that you understand; yes, you can love this to distraction; of the side-line conflicts only one is really authentic and genuinely dramatic (the aging commander begins to understand that he is getting old), so much more so because Rybnikov, a film star of the 1950's, puts his own personal experience in the role; a certain sketchiness is noticeable, and an illustration shows only the outlines of the phenomenon leaving its essence unexplored.

ПРИКЛЮЧЕНИЯ В ГОРОДЕ, КОТОРОГО НЕТ (ПРЫГОДЫ Ў ГОРАДЗЕ, ЯКОГА НЯМА) (ADVENTURES IN A NON-EXISTENT CITY) — цв., обычн., 8 ч., 2296 м, 84 мин., в/э 4.I.1975 г.

Др. назв. “В городе, которого нет”.

По заказу Государственного комитета Совета Министров СССР по телевидению и радиовещанию.

Сц. М.Розовский, С.Муратов; реж. **Леонид Нечаев**; оп. Ю.Шалимов; худ. А.Боим, И.Окулич, В.Матросов; комп. С.Кортес; тексты песен Р.Сефа; звукооп. К.Бакк; втор. реж. В.Поночевный; худ. по кост. Л.Щурок; худ.-грим. Б.Михлина; монт. Л.Малахова; балетм. Э.Турусова; ред. Р.Гуцина; дир. Л.Васькова. В ролях: Женя Горячев (Славка Курочкин), Игорь Анисимов (Тимур), В.Скулме (Советник), Слава Баранов (Гаврош), Г.Карка (Жавер), Саша Плющев (Петя), Саша Покко (Гаврик), В.Носик (Усатый), Таня Прусакова (Пеппи), Л.Каневский (Бонавентура), И.Переверзев (Сильвер), Игорь Амбражевич (Том Сойер), Игорь Кондратович (Гек Финн), Ира Шилкина (Герда), Н.Гринько (Дон-Кихот), Игорь Гущин (Фигура), Л.Крюк (Длинный пират), В.Александров (Короткий пират), Миша Сачук (Димка-невидимка), А.Пятков (Митрофанушка), Ф.Храмцов (Просперо), ансамбль пантомимы под рук. Ю.Шульги (гвардейцы); Г.Линник, Р.Шмырев, С.Станюта, В.Букин, Я.Ленц и др.

Детский музыкальный телефильм-сказка.

Подросток Славка Курочкин собирается создать мощнейший радиотелескоп, чтобы первым на Земле установить контакт с иными мирами, но у него двойки по литературе. Одноклассница Марина Сомова предлагает рассказывать ему содержание книг, а читать он будет только самое интересное. Славка соглашается, но ему все время некогда. Марина понимает, что надо действовать иначе. Славка получает таинственную записку, следуя указаниям которой он едет по городу. Нарушив правила уличного движения и убегая от милиционера, Славка падает на транспортер с книгами, и тот уносит его в сказочный книжный город. Славка встречает — и не узнает — Дон Кихота, Санчо, Митрофанушку. Убедившись, что он не знает содержания даже самых популярных книг и его можно будет легко обмануть, Советник решает сделать Славку “своим” человеком среди читателей, а потом вся планета будет принадлежать ему, Советнику. Для выполнения этой задачи он отправляет самых “талантливых подлецов, разбойников и проходимцев” — Жавера, Усатого и Бонавентуру. Случайно среди них оказывается Фигура. Бонавентура обманом добивается, чтобы Славка невольно предал Просперо, которого хватают и собираются назавтра повесить. Славка осознает свою ошибку и бросается спасать Просперо. Бонавентура



А.Покко — Гаврик, А.Плющев — Петя

велит гвардейцам схватить его. Подслушавшая планы Советника Герда предупреждает Петю, Гаврика, Тома, Гека и Тимура, который создает из них команду для помощи читателю. К ним присоединяется Пеппи Длинный Чулок и Димка-невидимка. Славка случайно

встречается с Тимуром, объясняет ему, что он не предатель. Тимур понимает, что он не читал эту книгу, предупреждает, что Славка не сможет освободить Просперо один, и велит подождать, пока он соберет ребят. В его отсутствие Жавер говорит Славке, что Просперо ждет помощи. Славка бросается к тюрьме и зовет Просперо, но откликается Сильвер и просит о помощи. Славка помогает ему сбежать, и тот ведет его в таверну, где пируют пираты. За ними следят Том и Гек. Двое пиратов, Длинный и Короткий, предлагают Сильверу дельце — поймать читателя. Узнав, что Славка и есть читатель, Сильвер соглашается его выдать, но они с пиратами не сходятся в цене. Начинается общая драка. В суматохе Тому и Геку удается освободить Славку. Между тем Советник подсчитывает свои достижения: Славка предал, спас бандита. Теперь он посылает Фигуру соблазнить Славку на воровство, но это не удается. В дело вступает Усатый, но Славке помогают Петя и Гаврик. Его едва не подводит Димка, но выручает Пеппи. Встреченный Славкой Гаврош говорит о предателе, и Славка снова бросается освобождать Просперо. На этот раз сам Советник обещает Славке помочь ему, но тот в свою очередь должен помочь Советнику разделаться с его врагами. Чтобы подписать договор об этом, Советник ведет Славку в свой дворец. Положительные герои строят вокруг дворца баррикады, требуя выдачи читателя. Гибнет Гаврош. Увидев это на экране волшебного телевизора, Славка понимает, кто такой Советник, рвет договор, дерется с его приспешниками и ломает клавиатуру телевизора. С изумлением он видит, что Гаврош жив. Тот объясняет, что, пока хоть один читатель сражается вместе с ним, убить его невозможно. Положительные герои поют песню о друге-читателе... Транспортер выносит Славку на улицу. Там он встречает Марину (это она писала записку). Славка говорит, что он должен прочитать все сам, — и идет в библиотеку.

"Важныя драматургічныя функцыі выконваў у фільме колер, які будаваўся на кантрастным супастаўленні халодных і цёплых гам. І гэта быў не проста прыём, а адлюстраванне крэда рэжысёра. "Будучае нашага кіно за колерам. І наогул мастак хутка заменіць сцэнарыста, жывапіс — слова"... Вобразная структура фільма... у многім пераконвае. Якія ясныя, празрыстыя фарбы, напрыклад, у кадрах, дзе мы бачым знаёмых усім дзецям катаеўскіх Пецю і Гаўрыка! Тут шмат неба, святла, і гэта прымушае нас успомніць дзяцінства з яго чысцінёй і бесклапотнасцю. Калі ж камера спыняла свой "погляд" на Саветніку, экран губляў сакавітасць, яркія фарбы, рабіўся змрочны і хмурны... Характар Саветніка раскрываўся і кампазіцыйнымі прыёмамі... Фільм упершыню раскрыў і своеасаблівыя рысы рэжысёрскага почырку ў рабоце з акцёрамі, якія надавалі яму непаўторны гумар і прыгажосць: дзеці іграюць у ім так, як дарослыя, а ігра дарослых акцёраў нагадвае манеру паводзін дзяцей. Сільвер, напрыклад, у выкананні Пераверзева ходзіць і гаворыць так, як павінны хадзіць і гаварыць бандыты ва ўяўленні падлеткаў. Яго погляд падкрэслена люты, голас перабольшана хрыплы, інтанацыі страшныя. Кожнае слова ён нібы цэдзіць скрозь зубы. А вось гвардзейцы паводзяць сябе як нявыхаваныя хлапчукі —дзёрзкія, развязныя, нястрыманыя... Каларыстычныя, колеравыя пошукі ў галіне выяўленчага вырашэння казкі, інтанацыя свежасці ў рабоце з акцёрамі прынеслі рэжысёру заслужаны поспех. Карціна была ўдастоена прэміі на аглядзе-конкурсе фільмаў рэспублікі" (Чарнушэвіч А. У пошуках залатога ключыка // МБ. 1983. № 9. С. 32—33).

"В свое время [этот] фильм... произвел маленький переворот в моем детском сознании. Поразила прежде всего сама идея собрать под одной крышей любимых литературных героев... Как только я научился читать, литература немедленно стала выстраивать для меня вторую реальность. Причем эта "вторая" реальность зачастую оказывалась гораздо убедительнее "первой". Но вместе с убедительностью и несомненностью существования литературного мира его нельзя было "потрогать" — это был "город, которого нет". Кино с его мощными средствами воздействия еще более усиливало впечатление реальности нереального. С одной стороны, "город, которого нет", а с другой — как это "нет", когда вот он: смотри. Мир, который существует и не существует одновременно. Так первый фильм Леонида Нечаева навсегда убил во мне материалиста... Такой фильм обязательно должен был появиться, все его ждали... Дочитываешь книгу, и становится жаль, что "все кончается". Я не говорю о банальном интересе к сюжету — "а дальше что?" — жаль расставаться с живым героем: последняя страница книги — это всегда в некотором роде смерть. Поэтому, когда в "Городе" герои оживают и более того — собираются вместе, нарушая все законы пространства и времени, — это способно вызвать переворот в сознании. А что такое вообще этот город? Город — это метафора сознания, ведь именно в нем в первую очередь живут все персонажи, независимо от своей книжной родины и нимало не смущаясь соседством друг друга. И сознание Леонида Нечаева насквозь литературно, как литературно сознание всех тех, кто питался и питал собой духовную атмосферу 70-х годов... Спору нет, чем дальше, тем интереснее, но я бы все же не стал недооценивать "Приключения в городе..." Фильм перевернул определенные представления, многие увидели, что "и так можно", разве этого мало? "Мало", — считает Нечаев. Как получилось, что вчерашние мальчишки, его зрители, "взяли в руки палки и пошли громить телецентр?" "Получается, я упустил что-то? Получается, что все было зря?" Я вижу, что эта мысль не дает режиссеру покоя, он готов хоть сейчас сорваться с места и идти снимать новые фильмы или, я не знаю, переделывать старые. Он действительно считает мальчишек с палками своим упущением, ставит их озлобленность себе в вину. Все это, конечно, красиво и благородно, но, по-моему, совершеннейший идеализм. Где и в какое время искусство способно было остановить войну? Прекратить кровопролитие? Сделать человека добрее и лучше? На протяжении веков с этим не может справиться даже религия. Максимум, чего может достичь искусство, — это заставить задуматься тех, кто и так никогда не возьмет в руки палку. "Приключения..." подействовали на... людей с литературным сознанием, и, на мой взгляд, было бы наивным ждать чего-то большего" (Бражников И. Долгий фильм о детстве, или О чем поет Дуремар? // УГ. 9.XI.1993).

Библиография: Бондарева Е. Киногод-74: Заметки критика с третьего смотра-конкурса работ киностудии "Беларусьфильм" // ВМ. 3.VII.1975; Чернушевич А., Светлов Б. О детях и для детей // СБК. С. 179—180.

A children's musical TV film — a fairy-tale about the adventures of a contemporary boy in a fairy-tale city of books. The debut of L.Nechayev, a famous master of children's cinema. REVIEWS: for the first time the film demonstrated the peculiar qualities of the director's work with actors, and this added unique humor to the picture: the children act like adults, and the adults' acting reminds of the children's manner of behavior; the director attached great importance to color; the genre of a fairy-tale film has great potentialities for developing younger kids' aesthetic susceptibility: thanks to this film, the problem of "technically-minded people" and "humanists", which was dealt with in the film *The Schedule for the Day After Tomorrow* aimed at teenage audiences, is easily understood by younger kids; the very idea of getting together popular heroes of children's books was impressive: this was a non-existent city; cinema with its powerful means of influence on the viewer emphasized the effect of the reality of the unreal even more; the city of books is a metaphor of consciousness: it is there that all the heroes do not feel embarrassed living next door to each other; the director's consciousness is steeped in literature like that of the people who were informed by the intellectual atmosphere of the 1970's and who influenced it in their own way.

СЕРГЕЕВ ИЩЕТ СЕРГЕЕВА (СЯРГЕЕЎ ШУКАЕ СЯРГЕЕВА) (SERGHEEV IS LOOKING FOR SERGHEEV) — цв., обычн., 7 ч., 1816 м, 66 мин., в/э 12.X.1976 г.

Др. назв. "Человек — человеку", "Обычное происшествие".

По заказу Государственного комитета Совета Министров СССР по телевидению и радиовещанию.

Сц. А.Инин [А.Гуревич]; реж. **Геннадий Иванов**; оп. Э.Садриев; худ. Е.Ганкин; втор. реж. В.Поночевный; втор. оп. Е.Пчелкин; комп. Г.Гладков; звукооп. В.Морс; худ. по кост. М.Беркович; худ.-грим. Л.Игнатьева; монт. В.Хантеева; ред. О.Пушкин; дир. А.Середа. В ролях: Ю.Каморный (Илья), Л.Дьячков (Юрий), М.Терехова (Таня), Е.Наумкина (Лёка), В.Гафт (Петелин), П.Панков (Иван Никитич), И.Кашинцев (начальник отдела кадров), Л.Цюнис (начальник отдела), П.Винник (Крутых), В.Яковлев (Куликов), Н.Гундарева (Алла Владимировна), В.Шохин (Тропилов), В.Букин (Кастусь Иванович), Б.Владомирский (Петрусь Антонович), З.Осмоловская (Ганна Павловна); Э.Горячий, А.Добротин, Т.Муженко, Г.Макарова, Т.Лестратенко, Г.Гарбук, Г.Шалыгин.

Иронический теледетектив.

Старший лейтенант милиции Илья Сергеев расследует дело о пропаже своего однофамильца старшего инженера проектного института Юрия Сергеева. Приятель последнего Петелин сообщает, что, услышав от Юриного попугая, который всегда повторяет последнюю услышанную фразу: "Пропал Юра, совсем пропал", — он выяснил, что Юру уже неделю не видел никто из друзей и сослуживцев. Никаких конкретных сведений не могут дать ни начальник группы Крутых, ни начальник отдела, ни председатель месткома Алла Владимировна, ни начальник отдела кадров. Сосед Юры по квартире Иван Никитич дает его фотографию. Теперь Илья знает, как тот выглядит, и по ходу расследования ведет с ним воображаемые беседы. Сослуживец и приятель Юры Куликов предлагает помощь и советует обратиться к Юриной знакомой Тане. Илья находит ее в справочной аэропорта, где та работает. Она говорит, что во время последней встречи (неделю тому назад) поссорилась с Юрой. Илья заходит в букинистический магазин, где работает его знакомая Лёка, с которой он тоже не виделся несколько дней. Они договариваются о встрече. В гости к соседям Ильи Петрусю Антоновичу и Ганне Павловне приезжает из деревни земляк Кастусь Иванович, которого в отсутствие соседей Илье приходится приютить у себя, а самому пойти к Тане, поскольку она очень просит об этом по телефону. Таня, плача, говорит, что любит Юру, что в прошлое воскресенье у него был день рождения, а у нее выдался тяжелый день, и она забыла его поздравить. Кастусь Иванович сообщает звонившей Илье Лёке, что тот пошел к другой. Илья объясняется с Лёкой, говорит, что любит ее. Выясняется, что Юру забыли поздравить и Петелин, и Куликов, который между тем организовал "штаб" по поискам Юры, поскольку считает, что человека должны искать друзья, сослуживцы, соседи. На следующий день Юра появляется на работе. Оказывается, его уговорил срочно выехать в командировку на подведомственный объект сослуживец Сидоров, который должен был приехать следом, но так и не появился. Возникает вопрос, где же Сидоров?

An ironic TV detective about the militia lieutenant's search for his namesake, an engineer who got lost.

ЯСЬ И ЯНИНА (ЯСЬ І ЯНІНА) (YAS AND YANINA) — цв., обычн., 7 ч., 1876 м, 65 мин., в/э 30.VIII.1975 г.

По заказу Государственного комитета Совета Министров СССР по телевидению и радиовещанию.

Сц. А.Осипенко, С.Поляков; реж. **Юрий Цветков**; оп. Т.Логинова; худ. В.Чернышов; комп. В.Мулявин, Э.Ханок; звукооп. Н.Веденеев; тексты песен В.Бокова, М.Пляцковского, Л.Тышко; запись музыки Э.Мартенс; втор. реж. В.Пономарев; втор. худ. А.Кострюков; худ. по кост. Л.Горохова; худ.-грим. Л.Герасимович; худ.-декор. И.Романовский; монт. П.Засухина; пост. танцев Э.Турусова; ред. Р.Романовская; дир. И.Леоненко, В.Фираго. В ролях: Л.Борткевич, А.Демешко, А.Кашепаров, В.Мисевич, В.Николаев, Ч.-В.Поплавский, Л.Тышко, В.Мулявин (студенты стройотряда), С.Акимова (Янина), В.Тихонов (Ясь), Ю.Волынцев (Данила), М.Захаревич (Клара), Л.Румянцева (Анна), П.Кормунин (дед-капитан); Е.Босько, И.Воробьева, В.Пономарев, А.Рудковский, К.Цехмистров

Телевизионная музыкальная комедия.

Едущие к речному причалу на машине студенты стройотряда опаздывают на теплоход, засмотревшись на свидание летчика Яся с его любимой девушкой Яниной. К берегу причаливает баркас, капитан которого — дед Янины. Она рассказывает ему, что будет преподавать на ипподроме в родных местах школу верховой езды. Стройотрядовцы просятся на баркас: им нужно в ту же деревню. Зоотехник Адам, который везет "нежный груз" — цыплят, разрешает взять их. Руководитель деревенского хора лейтенант милиции Данила приглашает на репетицию (хотя у нее и нет голоса) работницу молокозавода Клару, которая ему нравится. Баркас причаливает к берегу в деревне, Адама встречают четверо его детей. Вечером в Доме культуры Ясь встречается с Яниной. Идет туда и Адам, чем не довольна его жена Анна, но муж говорит ей, что "сердце просит песни". Молодежь танцует народные танцы. Стройотрядовцы решают "показать класс" — играют современную музыку, но публика не довольна их выступлением. Адам советует им, как можно по-новому спеть народную песню "Косил Ясь конюшину". Восхищенный голосом Янины, Данила предлагает ей петь в хоре, провожает после репетиции. Клара приходит



Кадр из фильма

к Янине, говорит, что он фантазер, мечтатель, что, если бы не приехала Янина, он любил бы ее. Думая, что речь идет о Ясе, Янина заявляет, что знать его не хочет. Стройотрядовцы работают на строительстве фермы, а в перерыве играют "Косил Ясь конюшину" в новой

аранжировке. Местные жители собираются послушать их. Данила приглашает студентов в хор. Ясь приезжает на ипподром к Янине со сватами, но она отказывает ему. В купальскую ночь Ясь пытается объясниться с Яниной, но та убегает. Увидев Данилу с Кларой, Янина понимает, что произошла путаница. Ясь уезжает из деревни вместе со стройотрядовцами, которым пора в институт. За ними в погоню отправляются Янина с дедом-капитаном на баркасе, Данила с Кларой на попутной машине. Ясь и Янина мирятся.

"Далёка разнеслася слава пра вакальна-іструментальны ансамбль "Песняры", якім кіруе заслужаны артыст БССР Уладзімір Мулявін. Слухаючы вядомыя народныя песні ў выкананні і апрацоўцы "Песняроў" і тыя, якім ансамбль даў жыццё... адчуваеш ні з чым не параўнальную эстэтычную асалоду, радасць дотыку да мастацтва ў яго глыбінных вытоках, нават пры надзвычай сучаснай, але зробленай з належным тактам і густам аранжыроўцы. І таму з такой цікавасцю чакаўся выхад мастацкага фільма, у якім "Песняры" не толькі паказваюць частку свайго рэпертуару, але і прымаюць удзел у якасці драматычных артыстаў... выконваюць пэўныя сюжэтныя ролі... Рэжысёр... падкрэслівае, што галоўны герой яго фільма — музыка. І гэта адчуваецца з першых жа кадраў. Што б ні адбывалася на экране — глядач перш за ўсё ва ўладзе музыкі, перад ім да самых фінальных цітраў раскрываецца багатая шматфарбная музычная партытура... Хаця і не ўсё ў гэтай стужцы аднолькава ўдала, Юрый Цвяткоў яшчэ раз выявіў сябе ў ёй як рэжысёр, якому вельмі блізкі такі патрэбны гледачам, але яшчэ даволі рэдкі на экране жанр музычнага фільма. У яго рабоце адчуваецца вялікая зацікаўленасць у прапагандзе перш за ўсё беларускай нацыянальнай музычнай культуры і яе вытокаў... [Карціна] выклікала ў гледачоў ажыўленыя спрэчкі, зноў звярнуўшы ўвагу на шэраг праблем музычнага фільма. У карціне створаны цэласны музычны вобраз, аднак наўрад ці правамернае спалучэнне ў ігравых эпізодах выдатных прафесійных драматычных акцёраў... непасрэдна з удзельнікамі ансамбля "Песняры". Але галоўная... праблема — гэта праблема драматургіі: наколькі неабходны для такіх фільмаў строга распрацаваны сюжэт з глыбокімі характарамі? Бо спроба занадта "індывідуалізаваць" галоўныя дзеючыя асобы ў фільме... не апраўдала сябе, характары павінны вынікаць з музычнага матэрыялу" (Нікіфаровіч В. У жанры музычнага фільма // ГР. 1975. № 13. С. 7).

"Жанр этот пока... не поддается нашим кинематографистам. Ни "После ярмарки", ни "Теща" не могут свидетельствовать, что острота ситуаций и динамика кинодействия, авторское остроумие рассматриваются как важнейшие и непременные компоненты комедии. Сейчас в телеобъединении создан своеобразный мюзикл "Ясь и Янина"... Хорошее начинание при недостаточно совершенном исполнении: популярный ансамбль "Песняры" не мог заменить необходимые для этого жанра особые качества драматургии и режиссуры" (Бондарева Е. Ответственность перед временем // ВМ. 24.XII.1974).

"...У беларускую вёску прыязджае студэнцкі будаўнічы атрад. Моладзь прывезла з сабой гітары і сучасныя мелодыі. Але ў вёсцы трывала жыве народная песня з традыцыйнай манерай выканання. І пачынаюць спрачацца песні. Такі нескладаны сюжэт... Амаль увесь час з экрана гучаць народныя мелодыі і [сучасныя] песні... Але... гэта не толькі музычная камедыя пра каханне і рэўнасць. Гэта яшчэ расказ пра народныя таленты, пра творчы шлях ансамбля "Песняры" (Ліс Б. Галоўны герой — музыка // Беларусь. 1975. № 4. С. 16).

Библиография: Кудрявцева В. На экране "Песняры" // СБ. 18.V.1974; Снимается новый фильм // СГ. 28.VII.1974.

A musical TV comedy about the arrival at a Belarusan village of a student construction team which is simultaneously an amateur pop group. The parts of the students were played by the singers of the renowned "Pesnyary" group. REVIEWS: the film's release had been expected with great interest exactly because of the "Pesnyary" group; the director stressed that music was his film's protagonist; first of all, he tried to popularize Belarusan national musical culture; the combination of professional dramatic actors and the members of the group in fiction scenes was not always successful; the film's dramatic composition and the attempt to individualize the characters are unconvincing; this is not only a musical comedy about love and jealousy but also a tale about folk talents.

1975

АЛЕХИН — ЧЕЛОВЕК "ДОРОЖНЫЙ" (АЛЁХІН — ЧАЛАВЕК "ДАРОЖНЫ") (ALEKHIN THE WANDERER) — ч/б, ш/э, 2 ч., 585 м, 22 мин., в/э VI.1976 г.

Сц. В.Лобанов, С.Гайдук; реж.-дипл. ВГИК **Станислав Гайдук**; оп.-дипл. ВГИК Е.Пчелкин; худ. В.Гавриков; втор. реж. В.Попов; комп. П.Альхимович; звукооп. И.Аксененко; худ.-грим. Г.Храпуцкий; худ. по кост. Г.Юсис; монт. И.Аксененко; ред. Р.Романовская, дир. А.Слюнков; худ. рук. И.Таланкин. В ролях: М.Езепов (Алексей), Т.Сигарева (Любаша), Г.Светлани (дед Илья), А.Беспалый (Яков), Ю.Ступаков (председатель); С.Милицын, В.Шалыгин, В.Букин, Л.Мордачева, Т.Муженко, А.Зимина, Н.Розанцева, В.Филин.

Лирико-комедийная киноновелла.

Алексей Алехин за два года службы в армии написал своей любимой девушке Любаше 2 тысячи писем про любовь. И после этого теперь, когда он вернулся из армии, она дала ему "полный отвод". Алехин собирается уезжать, тем более что в деревне до сих пор не построен медпункт, а он — фельдшер. Но сначала к нему обращается с просьбой дед Илья: просит защитить свою любимую кобылу Лохматку от бригадира Яшки, который собирается отправить ее на живодерню. Потом председатель колхоза просит починить на его лодке мотор. Ведь Алехин — человек "дорожный", потому что до каждого человека его дорога идет, а Любаша гордая и хочет, чтобы только до нее". Наконец и сам Яшка просит принять роды у его жены, у которой "ребенок не тем боком идет". В конце концов Алехин так никуда и не уехал, а Любаша все его 2 тысячи писем перечитала и "пришла в большую задумчивость".

"Наш будущий фильм, — говорит... Станислав Гайдук, — прост по сюжету, лишен каких-либо претензий на новаторство... Герой кинофильма прост, но не простоват, его окружают разные по жизненной концепции, складу характеров односельчане. Именно они и являются... необходимым проявителем человеческой сущности Алехина... Проблема перемещения молодежи из села в город... сама по себе не нова. Другой вопрос, как сделать, чтобы доступными кинематографическими средствами попробовать решить хотя бы ее некоторые аспекты нешаблонно. А то ведь, как случается еще, в кино эту проблему решают — герой рвется в город, все вокруг ему не нравится, и только после того, как в деревне построят клуб, ясли, ресторан, он, немного поразмыслив, остается умиротворенный. Нет, не таким нам видится Алехин. Именно поэтому мы стараемся... сделать его нешаблонным, трезво оценивающим истинное положение вещей. И не уговоры председателя колхоза... не ехидство бригадира... не внешние элементы того, что приходит в современное село, заставляют его остаться. Просто Алехин любит свою землю, пустил в ней глубокие корни с раннего детства..." (Соловьев В. Этот "дорожный" недорожный человек // ВМ. 29.VII.1975).

Библиография: НФ. 1976. №6. С. 16.

A lyric comedy novella about the return of a demobilized soldier to his native village. REVIEWS: in this simple film the authors tried to tell the story of a simple guy who is looking for his place in life; he is not a simpleton, though. They also attempted to solve some of the problems connected with young people's migration from the countryside to big cities in a non-standard way.

БРАТУШКА (БРАТУШКА) (BROTHER) — цв., кашир., 8 ч., 2181 м, 76 мин., в/э 27.IX.1975 г.

Др. назв. "Солдат из обоза", "Шел солдат к фронту".

Сц. С.Дудов, А.Леонтьев, А.Ценев; реж. **Игорь Добролюбов**; оп. Г.Масальский, Ц.Цанчев; худ. В.Дементьев, Л.Трпков; комп. Я.Френкель; стихи М.Танича; звукооп. З.Вылчева, В.Демкин; втор. реж. Р.Георгиева, И.Яницкая; втор. оп. Л.Аксененко, Х.Арванитидис; ред. В.Булавина, И.Дечев, Н.Круговых; худ.-грим. С.Иванова, Г.Храпуцкий; худ. по кост. Н.Жижель, В.Тодорова; монт. Н.Бриллиантщикова, Л.Микуло, А.Христова; маст. по свету А.Прокофьев, С.Симов; дир. А.Круковский, Р.Рачев. В ролях: А.Кузнецов (Алесь Казанок), С.Данаилов (Живко), С.Фомичева (Марика), В.Басов (Иоганн), Н.Тодев (обходчик), М.Туйкова (его жена), И.Цветарский (фельдшер); Г.Бахчиванов, П.Пенков, И.Григоров, И.Гайдарджиев, В.Давчев, Н.Клисуров.

Совместное производство с к/с "За игрални филми" (Болгария).

Киноповесть.

Золотой знак и Почетная грамота Всеболгарского комитета болгаро-советской дружбы создателям фильма (София, 1976);

Серебряные медали им. А.П.Довженко "за создание лучших кинопроизведений на героико-патриотическую тему" С.Дудову, А.Ценеву, И.Добролюбову, А.Кузнецову (1976).

Сентябрь 1944 г. Советская армия освобождает Болгарию от немецких захватчиков. По дороге движется обоз одной из частей. У фуры рядового Алеся Казанка ломается колесо. Старшина приказывает срочно починить его и к вечеру догнать обоз в городе. Алесь едет в ближайшую деревню. Здесь ждут освободителей, но сомневаются, что они зайдут в такую глушь. Когда появляется фура Казанка, жители деревни устраивают торжественную встречу. Казанок просит помочь, и местные мастера ставят ему новое колесо — красивое, расписное. Казанка просит подвезти до города студент Живко, которого сослали сюда прежние власти за подпольную работу. У Казанка уже есть одна пассажирка — румынка Марика, освобожденная советскими бойцами от фашистов, которые везли ее в солдатский бордель. Алесь и Живко рассказывают друг другу о себе: Казанок из Беларуси, из деревни Славковичи, что под Мозырем, с 1941 г. он не имеет вестей о жене и троих детях; Живко не женат, его в городе ждет мама. В плен Казанку сдается немецкий солдат Иоганн. Алесю приходится и его взять с собой. Марика бьет Иоганна и пытавшегося остановить ее Казанка. Живко успокаивает ее. Марика рассказывает, что ее схватили во время облавы, что она ни в чем не виновата. У Иоганна больная нога, и им приходится заехать к фельдшеру, который заявляет, что соблюдает нейтралитет, но, "подчиняясь насилию", лечит Иоганна. Увидев, как Казанок чинит бочку в его дворе, он меняет отношение и в ответ на просьбу Казанка дать кусочек мыла, дарит бутылку хорошего шампуня. Алесь устраивает привал у реки,

моет шампунем лошадей, дает шампуня Марике, которая купается в реке, купается сам. Фура едет дальше. Их приглашает в свой дом обходчик. Там их встречает и угощает его жена. Они видят на стене объявление прежних властей о награде за поимку партизана с его портретом, которое уже видели по дороге у колодца. Оказывается, это сын обходчика. Ходят слухи, что он погиб. Казанок утешает родителей, что иногда приходит похоронка, а человек жив, что он вроде видел их сына при переправе через Дунай. Обходчик решает ехать с ними искать сына. По дороге Казанок поет белорусскую песню, а Иоганн начинает ему подпевать. Казанок допытывается, откуда тот знает эту песню. Обходчик спрашивает, почему Казанок не пристрелил немца: ведь тот, возможно, убил его семью. Алесь дает ему винтовку: возможно, Иоганн убил его сына, — но обходчик тоже не может выстрелить. Они проезжают мельницу. Люди рассказывают, что там заперлись и отстреливаются мельник с сыном, которые не верят, что власть поменялась, и не дают молоть зерно. Казанок посылает Иоганна, и тот выводит мельника с сыном. Дальше они встречают печальную процессию: болгары идут с траурными фотографиями на гору, где вчера полицейские расстреляли группу людей. Партизаны заставляют пойманных полицейских раскапывать братскую могилу. Обходчик остается здесь. В горах происходит бой партизан с конным отрядом полицейских, прорывающихся за границу. Живко и Казанок помогают партизанам. Гибнет одна из лошадей Казанка, которых ему дали еще в родном колхозе и с которыми он прошел всю войну. На фуре везут в лазарет



А.Кузнецов — Казанок

раненого партизана. Вскоре путешественники добираются до города. Живко приглашает Казанка к себе домой, но у того совсем не осталось времени — уже вечер. Живко прощается с Казанком и Марикой. Майор, к которому обращается Казанок, говорит, что его обоз уже ушел дальше, приказывает сдать пленного, отправить Марику домой, самому переночевать и отправляться догонять обоз. Утром солдат-попутчик отдает Казанку почту для их части. Алесь пересматривает письма, но ему опять ничего нет. Он говорит попутчику, скрывая слезы: "Пишут".

"Фильм... поначалу озадачивает узнаваемостью главного героя (на память приходят фильм "Белое солнце пустыни" и Анатолий Кузнецов в роли простодушного и обаятельного солдата революции). Но по мере развития действия кинематографические реминисценции вытесняются из памяти правдой образа... Алеся Казанка... Знакомство с только что освобожденной страной, встречи с болгарскими друзьями определили содержание фильма, заключенную в нем идею интернационального братства. Общая тональность киноповествования светлая и жизнеутверждающая, хотя в нее не раз врываются и драматические ноты (особенно впечатляет сцена плача болгарских матерей по погибшим сыновьям). Главный герой фильма... не совершает никаких особых подвигов... Притягательность образа Казанка в человечности, душевной щедрости — качествах, так убедительно и разносторонне раскрытых... А.Кузнецовым... Есть в нем [фильме] и другой динамичный образ... С.Фомичева исполнила роль... так, что ее — не главная по сюжету — героиня запомнилась, ибо прожила предложенную авторами ситуацию, прошла путь от отчуждения к взаимопониманию и искренней благодарности советскому воину-освободителю. В творческой биографии режиссера [этот фильм]... представляется явлением отрадным... При заметной декларативности в решении отдельных сюжетных линий и ситуаций ощутима общая эмоциональная наполненность экранного действия, правдивость и сдержанность характера центрального персонажа" (Бондарева Е. Киногод-75: Заметки критика с четвертого смотра-конкурса работ киностудии "Беларусьфильм" // ВМ. 12.V.1976).

"В картинах Леонида Осыки "Тревожный месяц вересень" и... "Братушка" много чисто сюжетных совпадений. Действие... разворачивается... в сентябре 1944 года... на только что освобожденной земле... Там и здесь ощущение тревоги, возможности крутой и резкой перемены в атмосфере происходящего не оставляет зрителя почти до самых последних кадров... Обе ленты не столько о войне, сколько о людях, прошедших войну, о людях, получивших ни с чем не сравнимую военную закалку. О людях бывалых и мужественных, о тех, кто знает цену жизни и смерти и кто умеет отстаивать жизнь у смерти. И вот здесь снова совпадение, но уже не сюжетное, а нравственное, философское. Осыка и Добролюбов помещают в центр своих картин внутренне похожих, близких друг другу по духу героев... При всех возрастных, "фактурных" отличиях [они] совпадают в главном — в мироощущении... [Их] роднят органическое, щедро выданное природой чувство юмора, своеобразный дар жизнелюбия, умение мудро и стойко принимать удары судьбы. Многих персонажей народных легенд и сказаний можно вспомнить, наблюдая за ситуациями, в которые попадают и из которых неизменно выходят победителями герои Осыки и Добролюбова. Однако стоит заметить сразу же, что юмор, веселость преподносятся в картинах разными эстетическими средствами... Если Леонид Осыка в своих подходах к материалу ориентируется на синтез фольклорных и литературных приемов, то Игорь Добролюбов прибегает к другому ходу, менее сложному, но не менее эффективному. Герой "Братушки" — ездовой, догоняющий свою часть. Выбор героя определяет выбор жанра. Перед нами фильм-путешествие... главной темой которого становится тема дороги, тема встреч и расставаний, внезапных привязанностей и быстрых разлук. Казалось бы, трудно вообразить что-либо более традиционное в сюжетном арсенале искусства... Добролюбов использует старую художественную традицию умело и серьезно. Испытанный сюжетный ход позволяет свежими и неожиданными красками раскрыть образную "сверхзадачу" фильма: показать, как герой входит своим человеком в новую страну, в новый для себя и теперь такой дорогой мир. Идея дружбы братских народов выявлена в картине ненавязчиво, по-своему поэтично. В этом смысле трудно переоценить игру... А.Кузнецова... как и эпизодические работы С.Данилова, С.Фомичевой и других... Интересно, что... А.Кузнецов использует какие-то черты своего прежнего персонажа... из фильма "Белое солнце пустыни". Улыбка, жест, взгляд, интонации голоса — здесь многое совпадает. Совпадает, не раздражая, а доказывая вероятность и даже необходимость такой "трансплантации". Ведь Сухов и Алесь — герои определенного, фольклорного типа. А такой тип героя требует известной канонизации, повторяемости, даже "серийности"... Героя рождают и двигают по тропе сюжета некие обстоятельства... [В обоих

фильмах] для раскрытия характеров героев используются обстоятельства драматические, напряженные, неординарные. В кульминациях обстоятельства эти снова совпадают: и там, и здесь — это бой... И вместе с тем характерно, что наиболее глубинную, пронзительную свою черту герои обеих картин обнаруживают в обстоятельствах скорее бытового, житейского... толка... Характер ездового Алеся вдруг поворачивается к зрителю совершенно неожиданной стороной, когда герой в финальных кадрах застывает с полными слез глазами над грудой писем, где не нашлось места письму для него, с первых дней войны ожидающего вестей из далекого дома... Герои остаются героями в фильмах Осыки и Добролюбова. Но они не поднимаются на котурны, не превращаются в памятники самим себе. Герои остаются живыми людьми — с присущими большинству людей противоречиями и слабостями натуры. Герои становятся героями, когда преодолевают эти противоречия и слабости во имя высокой и светлой, истинно гуманистической цели. В раскрытии диалектического единства героики и повседневности, поэзии и быта сказали свое слово "Тревожный месяц вересень" и "Братушка" (Шацилло Д. Когда мир еще не наступил... // СК. 22.II.1977).

"...Пачатак [фільма] нібыта абяцае гледачу, што зараз ён стане сведкам гістарычных падзей, смяротных схватак з ворагам... [Але аўтары] "адпускаюць" далей на захад асноўныя баявыя падзеі, самі ж з пільнай увагай даследчыкаў звяртаюцца да звычайнага ездавога... Тэма карціны менш цікавая, чым магла б быць? Магчыма. Але па гэтай жа прычыне перад аўтарамі становіцца больш складаная задача: тут ужо на знешняй эфектнасці атак і захапляючых паядынкаў з ворагам не выедзеш... Сваёй "звышзадачай" аўтары паставілі... паказ унутранага, маральнага вобліку савецкага салдата-вызваліцеля... Важная заслуга ў гэтым належыць выканаўцу [галоўнай] ролі... Гледзячы на яго героя, адчуваючы на сабе чысты, падзіцячаму наіўны позірк яго вачэй, назіраючы за яго паводзінамі, раскрываеш для сябе ў вобразе Казанка вялікую душэўную цеплыню, шчырасць, сардэчнасць. Менавіта гэтымі сваімі рысамі і заваёўвае ён сімпатыі і дружбу людзей, права называцца іх братушкам... Адзначаючы майстэрскую акцёрскую работу... Анатоля Кузняцова, нельга абмінуць добрым словам і... рэжысёра... Тонка і неназойліва ён прымушае працаваць на выпрашэнне галоўнай ідэі фільма нават самыя нязначныя эпізоды, другарадныя персанажы, звычайныя рэплікі. Дзякуючы гэтаму карціна набывае ідэйную завершанасць, цэласнасць, мастацкую сканцэнтраванасць. Калі ж далучыць сюды добрую літаратурную выснову фільма... дасціпную работу аператараў... выдатны акцёрскі ансамбль, становіцца зразумелым, што перад намі ўдалы твор кінамастацтва" (Майсееў У. Ішоў салдат... // МП. 12.III.1977).

"Попытка объединить повествование юмористической интонацией, идущей здесь от веселого, неунывающего героя, не удалась, да это было, пожалуй, и невозможно. Ведь он отражает события Великой Отечественной войны. А по отношению к ним та комическая стихия, которая пронизывает многие фильмы о гражданской войне ("Белое солнце пустыни", "Бумбараш"), трудно приживается. Неудивительно поэтому, что, начавшись простодушно-лукавой песней героя, исполняемой прямо в кадре (что уже настраивает на определенное восприятие), фильм заканчивается крупным планом залитого слезами, искаженного горем его лица" (ЖПБК. С. 15—16).

Библиография: Мацкевіч А. "Стаіць над гарою Алёша..." // ЛіМ. 25.X.1974; Стоянович И. Солдат из обоза // Болгарские фильмы. 1975. № 8. С. 22—23; Бадичко Л. Здравствуй, "Братушка"! // СБ. 1.X.1975; Борисоглебская Е. "Братушка" // СЭ. 1975. № 21. С. 8—9; Салаўёў В. "Дзе прайшлі салдаты..." // ЛіМ. 12.XII.1975; Нилин А. Коридоры и встречи // СЭ. 1975. № 23. С. 6—7; Бекарэвіч Г. Салдат у дарозе... // Звязда. 17.I.1976; Александрова Т. Щедрость солдатского сердца // СФ. 1976. № 10. С. 7; Семенов Е. Братушка // СКЗ. 1976. № 12. С.5; Аграновский И. Всего один день // Заря [г.Брест]. 23.XII.1976; Валерьянов Е. К людям с добром // Веч.Новосибирск. 26.I.1977; Харьков Л. Хлеб-соль нашей дружбы // СК. 9.II.1977; Крупеня Я. Далёка ад роднага дома // ЧЗ. 12.III.1977; Бондарава Е. Насустрач героям часу // МБ. 1983. № 11. С. 44—45.

A film narrative about a soldier from Belarus who during the liberation of Bulgaria from the nazis became a "brother" to ordinary Bulgarians. Directed by I.Dobrolyubov, a famous film director of the 1960's generation. Belarus-Bulgarian co-production. Awards of the Bulgarian-Soviet Friendship Society, Dovzhenko silver medals. REVIEWS: the director of photography showed his ability to get an insight into the heart of the Bulgarian landscape, his eye of an experienced newsreel filmmaker finds expressive details of people's life; the film's idea of international brotherhood is expressed unobtrusively and poetically; one can observe the pretentiousness of some of the lines of plot development; first of all, thanks to Kuznetsov's talent the film produces a bright impression; the protagonist is characterized by a sense of humor, joie de vivre, an ability to take the blows of destiny (one remembers the characters of folk legends); the director skillfully and seriously makes use of the traditional genre of a travelogue film; the film contributed to revealing the dialectical unity of heroism and daily life; Kuznetsov is justified to use some features of the protagonist from the film *The Desert's White Sun*: Sukhov and Ales are folklore type heroes. This type requires a kind of canonization, repetitiveness, even "serialization". The attempt to cement the narrative with the help of a humorous intonation failed because the comic element which permeates a number of films about the civil war is not easily integrated in films depicting the Great Patriotic war.

ВОЛЧЬЯ СТАЯ (ВОЎЧАЯ ЗГРАЯ) (THE WOLF PACK) — ч/б, ш/э, 9 ч., 2423 м (вар. 1976 г. на бел. языке — 2425 м), 85 мин., в/э 17.XI.1975 г.

Сц. В.Быков; реж. **Борис Степанов**; оп. О.Авдеев; худ. Ю.Альбицкий; втор. реж. В.Ивановский; комп. Д.Смольский; звукооп. С.Шухман; монт. Е.Волкова; худ. по кост. А.Грибова; худ.-грим. Л.Хохлов; пиротех. Я.Гольдман; ред. Л.Поздняк; дир. Михаил Фишкин. В ролях: А.Грачев (Левчук), В.Никулин (Грибоед), С.Кузнецова (Клава), В.Грицевский (Тихонов); М.Феоктистов, М.Федоровский, В.Белохвостик, Р.Янковский, М.Шмырев, Э.Горячий, Г.Гарбук, В.Антоник, А.Коляда, Л.Цюнис, С.Турова, Света Анисимова, Оля Виленто, Лена Голод.

Киноповесть.

Экранизация одноименной повести белорусского писателя Василя Быкова (1974).

70-е годы. Бывший партизан Левчук едет в поезде и вспоминает... Война. Левчук зимой тащит обессилевшего раненого товарища. Их преследует волчья стая. Оставив раненому автомат, Левчук уходит, чтобы найти лошадь с подводой. Услышав выстрелы, он бросается назад, но раненый исчез. Вдали слышится немецкая речь... Левчук приезжает в Минск, идет по нужному адресу. Во дворе девочки спрашивают, почему у него нет руки. Левчук объясняет, что потерял на войне. Девочки считают, что он герой, но Левчук говорит: "Я не герой. Я просто так". В нужной ему квартире никого нет, и Левчук, ожидая во дворе, вспоминает... Начштаба партизанского отряда, окруженного карателями, отправляет Левчука, раненного в руку, отвезти на подводе через гать на болоте в соседний отряд беременную радистку Клаву и тяжелораненого Тихонова. Их везет ездовой санчасти Грибоед. Левчук решает ехать не через гать, а прямо через болото, потому что подозревает, что на гати засада. Телега застревает в болоте. С гати доносятся звуки боя. Погрузив Тихонова на коня, они выбираются на сухое

место и идут к ближайшей деревне. Оказавшись на картофельном поле, партизаны видят вдалеке на дороге немецкие машины. Они прячутся в ботве, боясь, что присутствие коня выдаст их. По направлению к ним идут немцы, и, узнав об этом, Тихонов стреляется. Остальные убегают. Когда немцы уходят, они хоронят Тихонова. Клаве совсем плохо, и Грибоед находит неподалеку уцелевшее в сгоревшей деревне гумно, куда они идут. Левчук переживает, вспоминая о своей вине перед любимым Клавы —прежним начштаба Виктором Платоновым. Грибоед вспоминает о своей погибшей от рук карателей семье (он прятал в начале войны окруженцев, а кто-то донес). На гумне Клава рожает мальчика. Грибоед помогает при родах. Они с Левчуком говорят о том, что их ждет — особенно с ребенком. Левчук вспоминает, как Платонов пошел на задание вместо него, напившегося на другом задании, и погиб. Левчук, Грибоед и Клава едят накопанную на соседнем поле картошку, пьют из сбереженной Клавой для этого случая фляжки спирт за здоровье ее и ребенка. Им надо уходить, но Клаве еще нельзя двигаться. В деревне появляются немцы. Партизаны надеются, что их не заметят. Но немцы ищут их. Начинается бой. Перебежавший к немцам боец их отряда Кудрявцев требует выдать радистку и сдаться, тогда Левчук сможет уйти. Немцы поджигают гумно. Левчук приказывает Клаве убегать с ребенком под завесой дыма. Грибоед остается прикрывать и велит Левчуку тоже уходить. Дождавшись ночи и ухода немцев, Левчук возвращается и находит убитых: в сгоревшем гумне Грибоеда, а на



В.Никулин — Грибоед, А.Грачев — Левчук

поле — Клаву, которая отвлекла внимание немцев на себя, чтобы спасти ребенка, спрятанного во ржи. Левчук с ребенком прячется в болоте, простреливаемом немцами. Выбравшись затем в лес, он встречает партизан из другого отряда, который ведет тяжелые бои в окружении. Его отправляют в строй, а ребенка — в семейный лагерь... Девочки приводят к Левчуку Танечку Платонову. Она ведет его домой, к своему отцу Виктору Платонову, которого Левчук столько лет искал.

“...От выбора к выбору развивается мучительно напряженный сюжет В.Быкова. И чем дальше, тем больше эта альтернатива жизни и смерти становится для его героя нравственной проблемой. В этом суть вещи... Событийно, отчасти даже словесно, эта коллизия в фильме представлена. Но почему же, мысленно возвращаясь к ней, я все же обратился к тексту повести, а не к экранным образам? Наверно, потому, что авторы фильма хотя добросовестно перенесли ее на экран, но так и не перевели на язык другого искусства. Не удивительно, что в картине... эта линия... утратила хватающий за душу драматизм... Но разве фильм вовсе уж ничем не обогатил нашу первую, литературную, встречу с Левчуком, Клавой, Грибоедом?.. Ну, хотя бы картинами белорусской природы... Оператор... передал зрителю тревожное ощущение здешнего пейзажа... Ну, а если говорить о действующих лицах, о портретных характеристиках?.. В.Никулин действительно нашел для своего персонажа интонации, мимику, повадки, жесты, от которых этот образ для меня отныне неотделим. Грибоед такой. Однако можно ли сказать то же о... А.Грачеве?.. В его Левчуке мне не случайно мерещился его же инженер Чешков из телеспектакля... по известной пьесе И.Дворецкого. Если Грибоед в фильме по-человечески ярче и значительнее своего литературного прототипа, то про Левчука этого никак не скажешь... И уж совсем не сумела кинематографически истолковать свою роль С.Кузнецова... Здесь, очевидно, сказалась и та сюжетная условность, на какую В.Быков, наверно, пошел... ради философского заострения своей притчи... Все, связанное с родами Клавы и первыми сутками существования ее младенца... даже в повести выглядит житейски не очень достоверно. А уж на экране, с его зримой и слышимой конкретностью, эта коллизия... и вовсе кажется натяжкой... Всякая репродукция неизбежно скрадывает достоинства и выпячивает недостатки оригинала. Однако... отдадим должное убеждающей силе таланта Василя Быкова. Даже будучи лишь посильно пересказанной для кино, его “Волчья стая” все равно не может оставить зрителя безучастным. Вопреки всем ее несовершенствам, в ней бьется благородная идея утверждения человечности как необходимой основы людских поступков... Правда, это тоже из повести...” (Рунин Б. Четверо против волчьей стаи // СЭ. 1975. № 20. С. 3—4).

“Сдвигаются в фильме полярные точки бытия человека — рождение и смерть, надежда и обреченность, выстраивая мучительную логику событий. Проникаясь ею, режиссер умышленно избегает стремительности, панорамности в показе действия. Б.Степанову и оператору... важно всмотреться в глаза человека... Многого могли бы стоить эти кадры, где... С.Кузнецова вместе со своей героиней переживает состояние трагической жертвенности. Однако скупость драматургического материала... сужает возможности актрисы. Клава С.Кузнецовой мягка, лирична, как всякая женщина в ее положении. Только чувство смертельной опасности помогает актрисе нащупать иные мотивы образа. И — неожиданная твердость взгляда на мгновение обнаруживает другую Клаву... Пронзенные острым чувством родства человека и вскормившей его земли, удивительно проникновенны картины белорусской природы... Органично перекликаются с этим изображением шорохи глухой чащи, щемящие и тревожные вскрики ночных птиц. Под стать этим звукам природы и музыка... в которой отчетливо слышны две темы: люди и волчья стая. Новый фильм... не может оставить зрителя равнодушным” (Фрольцова Н. Люди и волчья стая // ВМ. 21.XI.1975).

“Его [В.Быкова] проза станет для нас единственным мерилом и критерием новой ленты. Итак, кинематографист — человек профессиональный и к новому, безусловно, чуткий (вспоминается талантливая картина “Облака”) — открывает быковскую повесть. “Банька”, — прочитывает он там. Но записывает почему-то в режиссерский сценарий “сарай”. Велика ли разница?.. Но если... в повести банька — это тесная мышеловка, в которую загнаны трое людей... и... новорожденный, то в кинофильме сарай — выгодная площадка для мелодраматических мизансцен в полный рост, метаний и перебежек... Так начинаются “приобретения” кино и потери литературы... когда вместо одного смысла вписывается иной, на смену сложному появляется простое, но прихотливое... Символ множится на символ, прокладывая дорогу знакомой эмоции: как жестока война, как противопоказана она миру любви, добра и света. Есть ли этот смысл в повести? Конечно. Но есть в ней и большее. Не нагнетанием символов, а движением характеров, взятых жестко и “нелицеприятно”, идет

Быков к своим нравственным выводам. Люди партизанского края заветрились, ожесточились в постоянной своей нужде выжить, увернуться от облав, наковырять картохи на заброшенном поле, а при всем том проносить голову, не сгибая ее ниже предела достоинства, выстоять и бить оккупанта хитро и наверняка. Так прочитать Левчука... значит, выйти к смыслу не только противопоказанности войны миру, а и к мысли о духовной неисчерпаемости советского человека, о таких его силах, которых до поры до времени он и сам в себе не подозревает... А.Грачев, художник интересный в театре, что-то уж очень податливо согласился на "сарай", на эффектное обрамление героя. Его Левчук готовно и легко берет на себя ту предельную меру, которая Левчуку из повести дается тяжелой духовной работой и испытаниями. Мягкость и лиричность, подчеркнутая интеллигентность — вот краски, которыми сразу характеризуется экранный партизан. Да он ли сидел в яме за драку, ругался со взводным, он ли выработал за лесную жизнь кодекс, в котором некоторым привычным ценностям заранее не отводилось первого места? Немногим дарит и прочтение С.Кузнецовой... Роль ее, назначение в картине — вписаться чистым обликом в ряд все тех же безошибочных символов... И в целом грамотное режиссерское управление сюжетом, держащим зал, и добротная операторская работа... при очевидном упрощении содержания вещи логично повлекли бы к очень малым итогам, если бы... не Валентин Никулин — Грибоед, неподатливый, выступивший в защиту того лучшего и сложного, что написано Быковым... Привыкнув к городскому облику Никулина, не сразу узнаешь актера в расхристанном и хлопотливом мужичонке из тех полешуков, которым трудно даются жизнь и духовные из нее выводы. И говорок, и тугой ход мысли под обвислым треухом, и душу разрывающая усмешка круглого бобыля... все здесь точно, полно того смысла, какого не захотел взять на себя Левчук —Грачев. Вот данная в движении нескончаемость духа, ответ человека трагическому, бесчеловечному. Последний выстрел Грибоеда, защитивший Левчука, — предельная точка его жизни — почти заставляет забыть о многих потерях фильма... И ход, и художественный, идейный результат актерского единоборства за автора еще раз напоминают об истинных возможностях кинематографа..." (Егоров А. Поиски и потери // СК. 25.XI.1975).

"...Аповесць і фільм... у ідэйна-мастацкай праблематыцы... не знаходзяцца ў супярэчлівасці... Стваральнікі фільма... зыходзячы з падкрэслена ўзбуйненай рэалістычнай сімволікі... з першых жа кадраў... уводзяць гледача ў жахлівы свет фашысцкага панавання, пераставіўшы эпізод з ваўкамі на самы пачатак карціны. Сімвалічны сэнс эпізоду праходзіць у фільме лейтматывам, што спрыяе больш выразнай экраннай рэалізацыі гэтага сімвала. Рэзкі кантраст чалавечнасці і фашызму, людзей і ваўкоў, жыцця і смерці ўзмацняецца яшчэ і з дапамогай светлавых эфектаў. Па-майстэрску зроблены эпізоды, у якіх паказаны цяжкі і небяспечны шлях герояў праз балота... Усе ваенныя сцэны наогул зняты ў змрочнай афарбоўцы. Толькі аднойчы яна ўзрываецца яркім сонечным усплескам, калі на свет нарадзіўся хлопчык. Мірнае жыццё асветлена вясёлым ззяннем сонечнага дня, якому акампануюць шчаслівыя гукі дзіцячых гульняў. Кантраснаму ўспрыманню падзей спрыяе праніклёная музыка... у якой так выразна гучыць адзінаборства светлага і змрочнага, трагічнага. Кінематаграфісты не баяцца перадаваць гэты сімвалізм традыцыйнымі сродкамі: буслы — увасабленне абноўленага жыцця, груганы —прадвеснікі бяды і няшчасця. Яна, сімволіка, у фільме па-мастацку апраўдана. Па такому прынцыпу пабудаваны і цэнтральны эпізод, дзе фашысты "расстрэльваюць" балота, на якім схаваўся Ляўчук... З акцёрскіх работ... вылучаецца В.Нікулін... Уся перадгісторыя Грыбаеда ў аповесці займае каля дзесятка старонак. У фільме яна перададзена ў кароткім дыялогу і тым не менш захоўвае сваю мастацкую і філасофскую думку аб жорсткай несправядлівасці вайны, аб усёпераможнай мудрасці чалавека і народа... Няблага атрымаўся кінадэбют... С.Кузняцовай... Гэты вобраз успрымаецца як сімвалічны вобраз "партызанскай мадонны", што быццам сышла да нас з вядомай карціны мастака М.Савіцкага" (Небышынец В. Хто ён цяпер, Платонаў? // ЛіМ. 19.III.1976).

"...Когда девочки в начале картины, провожая бывшего солдатика... спрашивают его, не герой ли он, он... искренне отвечает отрицательно... Ведь героизм — явление исключительное, сверхобычное... А он на протяжении ленты всего только старался спастись — вместе со своими спутниками... Если окажется, что все-таки он действительно герой, то что это будет значить? Что и старухи в белорусских хатах, старавшиеся спасти внучат от смерти голодной или огненной, тоже героичны? Что подросток у станка, думавший, как бы не уснуть до конца смены, тоже причастен к высокому понятию "подвиг"? Или, говоря привычным газетным языком, что героизм в годы Великой Отечественной войны носил массовый, общенародный характер? Да, именно таков один из выводов... фильма" (Аронов А. Кто входит в наш дом? // МК. 16.III.1980).

"Фільм зняты ў традыцыях дакументальнай стылістыкі. Аповесць прачытана экранам... сумленна. Але толькі гэта ў творчасці не дае поспеху. Акрамя творчай сумленнасці патрэбна яшчэ і творчая смеласць. Сцяпанаў адштурхоўваўся ад знешняй сціпласці, неэфектнасці быкаўскай прозы... Прытчавасць у той ці іншай меры, у той ці іншай форме ўласціва творам В.Быкава (гэта залежыць ад матэрыялу, аўтарскай задачы)... У "Воўчай зграі" прытча абумоўлівае своеасаблівую кампазіцыю. Кампазіцыя аповесці ў фільме ў асноўным захавана. Тыя ж тры часавыя пласты... Але ўнутраны вобразны сэнс такой канструкцыі ў фільме не прагучаў. Не выпадковы ж выхад гэтай гісторыі ў сучаснасць: іменна цяперашні Ляўчук асэнсоўвае ўсё тое, што было самым цяжкім выпрабаваннем для яго, але і самым высокім пунктам яго духоўнага ўздыму... Разважанні героя, якія ў аповесці літаральна "цэментуюць" кампазіцыю, у фільме не былі перададзены ні закадравым голасам, ні іншымі сродкамі. Пласт сучаснасці набыў, такім чынам, толькі фабульнае значэнне. Паказальна, што разам з філасофскім асэнсаваннем расказанай гісторыі з фільма знікла і глыбіня псіхалагічнага аналізу галоўнага героя... Падобны на прытчу расказ пра "воўчую зграю" змешчаны ў кульмінацыйным месцы аповесці — пасля ўспаміну пра бой на гумне... З сучаснасці, з сённяшняга дня супастаўляе Ляўчук гэтыя дзве гісторыі. У абодвух выпадках ён застаўся жыць, а таварышы яго загінулі. Сапраўднай віны яго ў тым няма, але... Ляўчук яе адчувае. На розных сюжэтных узроўнях паўтарае Быкаў матыў адказнасці тых, хто застаўся жыць, перад загінуўшымі... Эпізод з воўчай зграяй стаў у фільме эпіграфам, потым кароткія (некалькі кадраў) урыўкі з яго паўтараюцца лейтматывам. Рэжысёр, безумоўна, меў права на такое вырашэнне, але справа ў тым, наколькі яно пераканальнае. Фінал эпізоду зроблен так, што сэнс падзеі выяўляецца недастаткова выразна. Асабліва невыразная рэакцыя Ляўчука. Матыў балючага адчування героем віны перад загінуўшым таварышам не прагучаў. Такім чынам, адзінай задачай эпізоду стала адлюстраванне метафары, што заключалася ў самой назве аповесці... Фільм дакладна перадае фабулу аповесці — вельмі дакладна, але толькі фабулу. Мы бачым на экране яшчэ адну гісторыю з партызанскай барацьбы. Унікальнасць інтанацыі Быкава амаль знікла" (Зайцава Л. Жанр у экранізацыях сучаснай прозы: Аповесці В.Быкава ў кіно // Весці АН БССР. Серыя грамадскіх навук. 1981. № 4. С. 90—91).

"...Вслед за "Батькой", самый сценарий которого шел на поводу стереотипов "партизанского фильма"... режиссеру представился случай вывести на экран героя во всей сложности его духовного мира и в непрестанном развитии. Но тут Б.Степанова поманил другой соблазн... Та самая "притчевость", по поводу которой, присовокупив к ней "мифологизацию" и имея в виду творчество не только В.Быкова, а и Ч.Айтматова, П.Нилина, В.Белова, В.Астафьева, Д.Гранина, Г.Матевосяна, Т.Пулатова,

Э.Беэкман, Э.Ветемаа и других писателей, на разные голоса и долгое время спорили литературные критики. Выяснилось, что "притчевость" и "мифологизация" помогали... по словам А.Адамовича, "заострить мысль". "Притчевость" и "мифологизация" захватили и экранное искусство, хотя оно, казалось бы, самой своей фотографической природой нацелено на сиюминутный вид и конкретику исторической реальности. Однако выход был найден в "поэтизации" показываемого. Изображение освобождалось от жесткой фактуры и достоверного цвета. Способы преображения "предкамерного пространства" и его интерпретации посредством освещения, ракурса и движения камеры призваны были вкупе создать кинематографический образ, где бытовая среда, интерьер, архитектура, природа должны были предстать в гармоничной и "успокоенной" форме. Этому соответствовала и особая манера актерской игры... Стиль этот назвали "живописным"... Вот и "Волчья стая"... пытается влиться в желанное стилевое русло... Б.Степанов отрешается от своего замечательного дара — умения воплотить на экране правду физического и эмоционального состояния человека. Дара, засвидетельствованного в том же самом "Батьке"... В "Волчьей стае" этого дара режиссера будто не бывало: ведь реалистическая достоверность сильно бы помешала желанному стилю... Как загадочно поднимается туман над болотом, как таинственно темнеют за ним стволы деревьев, как обаятельна звонкоголосая Клава! В ладном, упитанном парне с вечной полуулыбкой на мягком, круглом лице, одетом в аккуратную, будто только что отутюженную гимнастерку, который бодро шествует в финале по лесной тропинке, нам предлагают признать... того, кто, чудом оставшись живым после расстрела, был, по словам писателя, на вид "страшен"... В фильме... даже это событие... исполнено внутренней невозмутимости и покоя. Левчук... сидя за кочкой, внимателен, не больше. Показывая его на общих и даже на крупных планах, фиксируя автоматчиков на берегу, режиссер не проявляет ни малейшего интереса к тому, во что с такой подробностью вникает писатель... То, что... у Левчука в "Волчьей стае" болело раненое плечо и он, когда это было можно, действовал только здоровой рукой и т. д. и т. п. — только первый слой, подпочва. Но без нее не будет ясной ни структура почвы, ни произрастающее из нее назидание; те нравственные уроки, разрабатываемые ходом "притчевых" сюжетов В.Быкова, которые и составляют его авторскую цель... Ведь Левчук в начале истории не был склонен размышлять над смыслом своих поступков... "А доброта не может стать злом..." В [этих] словах Клавы кроется основной тезис притчи, составляющей конструктивную основу сюжета повести... Левчук, который поначалу воспринял соображения Клавы как неуместную роскошь... к концу повести выстрадал, обрел мысль Клавы как собственную истину. До этой истины фильм... дотянуться не может... Нельзя извлечь высокий нравственный урок из человеческих страданий и их преодоления, отвернувшись от самих этих страданий, посчитав их чем-то несущественным... убрав то, что могло человека ожесточить или, говоря словами Клавы, "обозлить"... Выпрямление души давалось высшим усилием — но это Левчуку в повести. В фильме он не теряет душевного равновесия, выглядит постоянно если не добрым, то, по крайней мере, благодушным. Но зато и доброта его в фильме лишена особой цены... Какой же он все-таки умом, душой и нравом, Виктор Платонов?.. Неужели напрасными были те великие усилия?.. Однако тот вид, какой обретает сегодняшняя жизнь в экранизации... работу морального самосовершенствования делает как бы ненужной. Сегодня, если судить по фильму, властвуют повсюду успокоение и невинные радости" (ВМК. С. 35—42; 67—68).

"Каноническая особенность быковской прозы тут используется без всяких оглядок на принципиальные особенности конкретного произведения. И "Волчья стая" неожиданно приобретает черты сходства с "Альпийской балладой"... Однако сходство между фильмами не выходит за рамки сюжета. Если "Альпийская баллада" действительно была выдержана в стиле баллады, то ни публицистическая окрашенность, ни философская направленность повести "Волчья стая" не нашли убедительного выражения. Особенно упростилась философская концепция повести. Как нередко бывает у Быкова, положительный герой имеет антипода... Таким антиподом Левчука является Кудрявцев... Убрать Кудрявцева — значило выхолостить притчевую сердцевину повести, утверждающую продолжение, торжество жизни... отбрасывание всего злого, враждебного сущностной природе человека... Выпрямление сюжетных линий повести в фильме сочеталось со скрупулезным воспроизведением непосредственного действия. Снижалась степень обобщения, усиливалась конкретизация события. Эта тенденция сказалась и на выборе актеров [преимущественно по типажным данным], за исключением В.Никулина... Врожденное чувство доброты, расположенности к другому человеку, мягкость и духовная выносливость, способность пройти через муки и не утратить человечности, остроты сопереживания, боли за другого человека в образе Грибоеда проявились так выпукло, что воспринимаются не как свойства конкретного персонажа... а как черты самого народа в тяжкие и героические годины его истории. Рядом с Грибоедом и Левчук выглядит по-иному, ведь новорожденного он получает как бы из рук Грибоеда... В изобразительном решении фильма усилия оператора и художника были сосредоточены на документально достоверном воспроизведении действия. Тщательно выбиралась натура, скрупулезно обдумывались декорации... Сами внушительные размеры гумна дают представление о значении, какое придавалось эпизоду боя. Однако [он]... непомерно разросся... из-за [чего]... претерпел изменение жанр... Психологическая повесть превратилась на экране в событийную..." (Ратников Г. На экране — Великая Отечественная // СБК. С. 114—117).

Библиография: Бабкова А. Сцежкі да перамогі // ЛіМ. 1.XI.1974; Демушкин Е. В ответе за будущее // ЛГ. 13.XII.1974; Мацкевич А. Герои повести — герои экрана // СК. 10.XII.1974; Крупеня Я. Сцвярджэнне мужнасці і дабраты // Звязда. 13.XI.1975; Николаев В. Недосказанная история // СФ. 1975. № 10. С. 18—19; Подберезский Г. Испытание огнем // СГ. 5.XII.1975; Аграновский Э., Козак А. Выбор // Заря [г.Брест]. 5.XII.1975; Хлоплянкина Т. Волчья стая // СКЗ. 1975. № 11. С. 2; Байран М. Роздум пасля сеанса // ЛіМ. 19.III.1976; Бондарева Е. Киногод-75: Заметки критика с четвертого смотра-конкурса работ киностудии "Беларусьфильм" // ВМ. 12.V.1976; Дубоўскі М. Без пэўных пазіцый // ЛіМ. 3.IX.1976; Савицкий Н. Дорогами войны // СК. 2.XI.1976; Бобкова А. Зритель есть зритель [К итогам заочного читательского референдума о белорусских фильмах 1976—1977 гг.] // ЗЮ. 13.VI.1978; ЧВП. С. 118—119; ЖПБК. С. 10—11.

A film narrative after the Belarusian writer V.Bykov's book under the same title about the fate of a partisan at the time of the Great Patriotic war. Directed by B.Stepanov, a famous film director of the 1960's generation. REVIEWS: the book dealing with the problem of human choice lost its penetrating dramatic quality on the screen; the scrupulous reproduction of outward action reduced the level of generalizations and affected the choice of actors; the character of Levchuk is oversimplified: he easily does things, which are the result of hard spiritual work for the novel's protagonist; sources of his character are missing while in the book one can understand them from the hero's inner monologues; nevertheless, the film enriched the impression, which the book produces: the director of photography managed to express the disquieting feeling produced by the Belarusian landscape, Nikulin found intonations, mimics, habits, gestures from which the character of Griboed is now inseparable — he is much brighter and more significant than the literary prototype; but for this character the film would have been much poorer; the character of Klava is perceived as a symbol of a partisan madonna who came off M.Savitski's famous painting; the traditional nature of the film's symbolism is artistically justified; neither the book's publicist coloring, not its philosophical orientation were convincingly expressed in the film; the parabolic character of Bykov's works determines the specific composition of this novel, too; the hero's meditations concerning the present, which integrate

the novel's structure, are not shown in the film; the present is shown in such a fashion that moral self-improvement is made unnecessary (people enjoy tranquility and innocent joys); the director was attracted by the parable, mythologization, picturesque style which were much spoken about at that time, but he gave up his gift — the ability to show on the screen the truth about the physical and emotional state of a person without which the moral message of Bykov's parables was lost; however, even though turned into a film narrative *The Wolf Pack* cannot leave a spectator indifferent: it asserts the superiority of humaneness, selflessness, kindness over the bestiality of war.

ВРЕМЯ-НЕ-ЖДЕТ (ЧАС-НЕ-ЧАКАЕ) (BURNING DAYLIGHT) — цв., обычн., 16 ч. (2 сер.), 4369 м (1-я сер. — 2161 м, 2-я сер. — 2208 м), 154 (76+78) мин., в/э 15—16.I.1976 г.

По заказу Государственного комитета Совета Министров СССР по телевидению и радиовещанию.

Сц. И.Корнев; реж. **Виталий Четвериков**; оп. Д.Зайцев; худ. В.Кубарев; втор. реж. Ю.Рыбченок; комп. Ф.Караев; звукооп. Б.Шангин; худ.-грим. Л.Емельянов; худ. по кост. А.Кавецкая; монт. Л.Ренич; текст песни А.Эфендиева; худ.-декор. В.Ковалев; втор. оп. С.Фомин; ред. Э.Коляденко; дир. В.Поршнев. В ролях: Ю.Будрайтис (Элам Харниш), М.Матвеев (Луи), В.Плют (Ларри Хиган), В.Майнелите (Мадонна), О.Барнет (Дид); Ф.Эйнас, В.Волчик, Н.Кузьмин, Б.Владомирский, П.Кашлаков, Х.Швейц, Д.Капка, А.Пышняк, О.Берзиньш, Э.Виторган, В.Сичкарь, Ю.Баталов, В.Терехов, С.Фесюнов, А.Беспалый, Л.Данчишин, В.Канцлерис, Г.Кураускас, И.Ригертас, У.Лиелдидж, В.Злокович, Э.Иокубоните.

Приключенческий телефильм.

Экранизация по мотивам одноименного романа Д.Лондона (1910).

Аляска конца XIX века. В трактире "Тиволи" появляется Элам Харниш по прозвищу Время-Не-Ждет с почтой. С его приездом все оживляются... Это воспоминание богатого предпринимателя из Сан-Франциско Харниша. Согласившись по просьбе предпринимателя Голсуорти участвовать в строительстве кирпичного завода, Харниш теряет 50000 долларов. Его адвокат Ларри Хиган предупреждает, чтобы он был осторожнее в делах. Харниш встречается с банкиром Даусетом, который хвалит его хватку: после неудачи он за 5 дней в Неваде во время "золотой лихорадки" заработал полмиллиона. Даусет интересуется, действительно ли Харниш когда-то на Севере проиграл за несколько часов плоды многолетнего труда?.. В салуне "Тиволи" Элам проигрывает все, не ставит на кон только собачью упряжку. Теперь ему придется идти в погонщики... Даусет и банкиры Леттон и Гугенхаммер предлагают Харнишу участвовать в биржевой спекуляции. Никто не должен знать, что он заодно с ними, а он не должен обращать внимания на слухи. Харниш соглашается. Он не хочет слушать предупреждений Хигана, что его обманывают... После проигрыша певица Мадонна предлагает одолжить Харнишу деньги, но он отказывается. Старатели восхищаются Харнишем, просят сказать речь. Он клянется не уйти с Аляски, пока не добудет настоящее богатство... Харниш рассказывает Хигану, что его обманули более чем на 10 миллионов — это почти все, что у него есть. От помощи Хигана Харниш отказывается и нанимает детективов следить за своими противниками. Когда те собираются в банке Даусета, он, угрожая пистолетом, заставляет их отдать деньги... Луи сообщает, что нашел золото. С ним едут Харниш, Олаф и Джо. Суровая зима. Россомахи уничтожают их продовольствие. Олаф и Джо отправляются за помощью к индейцам и не возвращаются. Весной обессиленные Элам и Луи добираются до реки и уплывают в лодке... Харниш проявляет интерес к своей секретарше Дид Мэсон. У них разные взгляды на многое. Дид считает, что не все в жизни можно и нужно переводить на деньги. От Хигана Элам узнает, что Дид небогата, живет с больным братом (родители умерли), единственная роскошь, которую она себе позволяет, — верховая езда. Харниш подстраивает встречу с Дид во время прогулки верхом, но она считает, что встречи с ним могут вызвать пересуды — он миллионер, а тайных встреч она не хочет. Один из партнеров Харниша, Клинкер, перешел на сторону другой компании. Харниш взбешен и хочет добиться его разорения. Клинкер звонит ему, просит о пощаде, но Харниш неумолим.

Хиган сообщает, что Клинкер покончил с собой.



Ю.Будрайтис — Харниш

Харниш расстроен... Салун "Тиволи". Приезжает старатель Уэстендейл, говорит, что гонится за украденной упряжкой. Харниш сочувствует ему, предлагает отдохнуть, помогает продуктами и советами. Вскоре после отъезда Уэстендейла появляются полицейские: он ограбил на сорок тысяч Мак Фарленда. Элам объясняет приятелям, что Уэстендейл взял только те деньги, которые отдал на хранение своему компаньону, а тот проиграл Мак Фарленду и на следующий день был убит... У Харниша берет интервью репортер Кларк. Он считает, что тот руководствуется во всех делах только личными соображениями, у него нет гражданских интересов, напоминает о совести. Харниш отвечает, что если Кларк перейдет в другую газету, то будет писать, что велят, "руководствуясь гражданским долгом и совестью". Элам объясняется Дид в любви. Она отвечает, что он тоже ей нравится, но более близких отношений между ними быть не может, потому что ей не нравится его бизнес: он ничего не создает. Они едва не ссорятся, и Дид просит лучше рассказать о Севере... Луи приносит образцы золота, и Элам решает идти в те места, где оно добыто. Он покупает у старателей, которые не верят, что здесь есть золото, участки за табак, в конце концов находит богатое месторождение и начинает скупать все, что только можно... Харниш говорит Хигану о своих планах переделать город: построить мол и трамвайную линию, расширить порт и т.д. Хиган утверждает, что это требует длительной подготовки, но Элам не хочет ждать. Он начинает претворять свои планы в жизнь. Хиган предупреждает его, что издержки превышают доходы.

Харнишу приходится уменьшить жалованье сотрудникам, просить в банках отсрочки ссуд, прекратить некоторые работы. Дид признается, что молилась о его разорении, потому что он стал черствым и жестоким... Луи говорит Эламу, что Мадонна любит его. Харниш отвечает, что она ему как сестра. Вечером Мадонна приглашает Харниша к себе в гости, а утром он узнает, что она покончила с собой... Дела совсем плохи. Элам говорит Дид о возможном разорении. Она передает ему благодарность от брата, на лечение которого Харниш дал деньги: иначе пришлось бы ампутировать ногу. Хиган звонит Харнишу: против него действуют Даусет и компания. Катастрофа неминуема. Харниш отдает распоряжение перевести купчую на приобретенное им ранчо на имя Дид, выплатить из наличных жалованье сотрудникам. Он сообщает Дид о разорении и говорит, что всегда был уверен, что делает не свое дело. Дид отвечает, что он делал свое дело успешнее многих... Харниш бежит впереди собачьей упряжки по снежной равнине.

"...Чем определяется сегодняшний интерес к произведениям, воскрешающим события прошлого? Наверное, современным, более глубоким прочтением их, проникновением в психологию героев. Позиция авторов телефильма... кажется мне недостаточно четко выраженной, потому что картина порой грешит иллюстративностью, некоторые моменты остаются невыясненными... Время не ждет — таков его [героя романа] девиз, закон жизни. Поэтому и получил он свое странное имя. Но в фильме это прозвище приходится принять, а не понять... Такого ли Элама Харниша мы видим в фильме, как в романе? Нет. Я отбрасываю несовпадение внешнего облика героя... Юозас Будрайтис... внешне мало подходит на роль этакого суперчеловека. И хотя сначала это расхождение режет глаза, потом его принимаешь, ему веришь. Потому что вовсе не безудержная удаль, культ сверхчеловека становятся главной идеей картины... Авторы фильма взяли из прошлого Элама Харниша другое — салун "Тиволи", отношения подлинного товарищества, доверия, возможность в тех, казалось бы, нечеловечески суровых условиях оставаться человеком. Воспоминания об этом все сильнее терзают его... приводят его к пониманию бесчеловечности того образа жизни, который он ведет, став обладателем миллионов... Противопоставляя мир бизнеса миру Клондайка, авторы добились-таки своего — мир старателей получился привлекательным и более убедительным. Обитатели салуна — живые люди, обстановка, в которую они поставлены, вполне конкретна. Мир Клинкера, Даусета и К° — это еще только набросок волчьей стаи, мира крупных игроков... В фильме мы видим лишь схему этого мира... Очертив слабыми штрихами социальную среду, в которой происходят основные события, авторы тем самым ослабили свою позицию. Причины, по которым Элам Харниш все чаще возвращается в мыслях к Аляске, не вполне ясны. Ведь сомнения его обусловлены не симпатиями и вкусами, они не столько нравственные, сколько морально-политические. Но причины переживаний героя показаны схематично, и постепенно интерес к герою ослабевает. Только частично этот недостаток компенсирует Ю.Будрайтис, когда ему удается скупо, но точно передать состояние героя. В такие минуты ему веришь и начинаешь понимать то, что не договаривают авторы. Все внимание сосредоточивается на внутренних переживаниях Харниша, поисках ответа на вопрос — тем ли он занимается? И здесь режиссер окончательно отходит от романа. Заставить Время-Не-Ждет поселиться в идиллическом домике, отказаться от страсти разбогатеть — да разве это возможно для того Элама Харниша, с которым нас познакомил Джек Лондон? Такой хэппи-энд годится разве что для водевиля... Телевизионный Харниш возвращается в ту среду, где он может быть человечным... "Жизнь — это азартная игра", — считает Харниш. Но в фильме нет накала игры, большого эмоционального напряжения. Зато есть другое — авторы фильма приводят своего героя к тому, что Элам впервые в жизни "проигрывает". И это поражение не есть ли главная его победа? В мире, в котором появился Харниш, хорошо усвоивший его волчьи законы, в этом мире он — как ни парадоксально прозвучит — оказался самым человечным... С одной стороны, в картине виден поиск, есть своя трактовка. С другой — схематизм в изображении некоторых положений, отчего драматизм событий остается за кадром. Главная задача не была решена. Нравственный взлет, который переживает Элам Харниш, не задевает за живое, и, хотя фильм "смотрится", ему явно не хватает глубины и остроты в выражении социальной и индивидуальной природы" (Канашевич Г. Герои знакомые и незнакомые // ВМ. 3.II.1976).

"Коррективы в экранизациях иногда даже необходимы. Но после просмотра... у меня осталось такое впечатление, что авторы не сумели передать ни основную мысль романа, ни характер его героев. Таким ли мы представляли себе Элама Харниша? Сухой, сдержанный, чересчур рассудительный человек не имеет ничего общего с жизнерадостным, азартным, выносливым Эламом Харнишем из романа. Не зря Лондон наделил героя этими качествами, стремясь показать величие духа человека, превозмогающего любые напасти. Героям Джека Лондона присуща особая жизненная закваска — как раз ее мы и не почувствовали в фильме: Харниш превратился в обыкновенного искателя желтого металла. Ничего в фильме не осталось и от лондоновского изображения любви Харниша и Дид Мэсон. Если Харниш, по Лондону, не любил цветастых фраз и говорил о своей любви прямо, то это вовсе не значит, что его надо демонстрировать как человека, бездушного даже в любви... Упрощена и концовка фильма. На экране вышло так, что Харниш разорился и спасти дело уже нельзя. Но ведь Лондон специально дал ему разбогатеть, чтобы потом подчеркнуть одну из важнейших мыслей романа: никакое богатство не может сравниться с духовным богатством, которое приносит человеку любовь" (Лейзгольд Г. Где та гроза в горах?.. // ЛГ. 4.II.1976).

"Обращение к жанру психологической драмы особенно сложно при телеэкранизации произведений зарубежной литературы... Режиссер... использовал отдельные ситуации и характеристики героев романа "Мартин Иден"... Авторы переосмыслили идиллический финал романа... решили изменить жизненный итог героя. Они "опустили завесу" над дальнейшим развитием сюжета в тот момент, когда Харниш узнает о своем разорении... При телеэкранизации авторы исходили из критической направленности творчества американского писателя... Вместе с тем в телефильме в целом преобладает зрелищная сторона в ущерб психологической характеристике героев. Как персонажи костюмного фильма Харниш, Мадонна, Дид Мэсон и другие поданы скорее в элегантно-привлекательном виде, чем в том естественном, жестко-трезвом освещении, в каком они были выведены талантливым художником" (СХТ. С. 146—147).

Библиография: Соловьев В. "Время-не-ждет" // ВМ. 28.V.1975; Пятковский С. Харниш, Дид и другие // СБ. 6.IX.1975; Нилин А. Коридоры и встречи // СЭ. 1975. № 23. С. 6—7; Назарова Н. Встреча состоялась // ЛГ. 4.II.1976; СБК. С. 217; Нячай В. Мастацтва тэлеэкрана // Звязда. 25.V.1976; Бондарева Е. Герои и образы экрана // Заря [г.Брест]. 19.XII.1976; В пути: Белорусское кино сегодня [Из беседы за "круглым столом" на выездном секретариате Союза кинематографистов СССР] // ИК. 1978. № 6. С. 27.

An adventure TV film after J.London's novel *Burning daylight* under the same title about the life of a man who made a fortune during the gold rush in Alaska. Directed by V.Chetverikov, a famous film director of the 1960's generation. REVIEWS: the world of Klondike's gold diggers is not only more attractive in its human dimension but is also artistically more convincing than the world of business; the causes of the protagonist's emotional experience are shown sketchily, that's why the viewers lose interest in him though the actor sometimes makes up for these drawbacks; the novel's protagonist considered life to be a gamble, but

the film lacks the excitement of the gamble, emotional tension; the film's dried-up, reserved, much too sober-minded protagonist has got nothing to do with the novels' buoyant one; the characters' love which is of major importance for the meaning of the work is not shown convincingly; the film captivates by the acuteness of social problems, the romantic character of the screen version, and the depth of psychological characteristics; the authors were guided by the viewers' interest in the adventure stories by J.London who was a unique romanticist — and this is exactly the reason for the young audiences' fascination with him; taking into account the critical tendency of the writer's work the authors re-interpreted the novel's idyllic ending; the film's visual aspect outbalances the heroes' psychological characteristics: they are shown as personages from a period piece in an elegantly attractive way and not in a natural, rigidly sober light as in the novel.

ГАМЛЕТ ЩИГРОВСКОГО УЕЗДА (ГАМЛЕТ ШЧЫГРОЎСКАГА ПАВЕТА) (HAMLET OF THE SCHIGRY DISTRICT) — цв., обычн., 8 ч., 2286 м, 81 мин., в/э 11.IX.1976 г.

По заказу Государственного комитета Совета Министров СССР по телевидению и радиовещанию.

Сц. В.Рубинчик, И.Кузнецов; реж. **Валерий Рубинчик**; оп. М.Брауде; худ. С.Айтиев, А.Тихонович; худ. по кост. Э.Семенова; худ.-грим. Т.Кривошанова, Л.Игнатьева; звукооп. С.Шухман; монт. А.Можейко, Е.Сватко; муз.оформ. А.Ренанский; втор. реж. Е.Грибов, В.Шульман; втор. оп. Л.Сушкевич; ред. Р.Гущина; дир. И.Шитько. В ролях: О.Борисов (Василий Васильевич), В.Шендрикова (Матрена), О.Гобзева (Софья), В.Павлов (исправник Кузовкин), Е.Евстигнеев (Федор Михеич), С.Торкачевский (Виктор), С.Михалькова (Акулина), И.Матвеев (Поликарп), Олег Грачев (Вася), Н.Зорин (Комов), Р.Афанасьев (Лупихин), М.Барабанова (Марья Ильинична), А.Обухович (Катерина Карповна), Ю.Полосина (Линхен), Л.Мордачева (Минхен), Р.Кошельникова (полковница), С.Турова (Вера); С.Андреева, О.Королева, А.Кормунин, Г.Кузин, К.Кулаков, В.Лебедев, С.Милицын, И.Смушкевич, Ю.Суриков.

Телефильм.

Экранизация по мотивам рассказов И.С.Тургенева из цикла "Записки охотника" (1852).

Многолюдный обед у богатого помещика. Напившиеся гости заставляют играть на скрипке Федора Михеича — в прошлом тоже богатого помещика, теперь разорившегося и живущего приживалом. У лакея Виктора свидание с влюбленной в него горничной Акулиной. Хозяин приглашает гостей переночевать, но предупреждает, что никто не будет спать в одиночестве. Один из гостей рассказывает другому, что его здесь величают оригиналом, а он гибнет как раз из-за своей неоригинальности, что он воспитывался матерью, затем учился в университете в Москве, где попал в один из кружков, которые считает гибелью оригинальности... В 21 год, вступив во владение наследством, Василий Васильевич уезжает в Германию и у своего профессора знакомится с его дочерьми Линхен и Минхен. Ему показалось, что в Линхен он влюбился, но "не выдержал такого счастья и сбежал". Поиздержав наследство во время путешествий за границей он возвращается домой. У соседки-полковницы Василий Васильевич знакомится с двумя ее дочерьми — Софьей и Верой — и женится на Софье. Он не знает теперь, любил ли Софью, и не хочет внушать о ней дурного мнения, но она была не от мира сего. Через некоторое время Софья умирает при родах. К Василию Васильевичу приезжает исправник, напоминает о необходимости поправить плотину перед выборами нового губернского предводителя — там недавно нашли утопленника... Слышен крик: кто-то пытался утопиться. Сосед рассказчика еще не спит, и тот продолжает... После смерти жены Василий Васильевич пытался служить, но ни хозяйство, ни служба, ни литература к нему не пристали. Ему приглянулась девушка Матрена —красавица, умница, но холопка, да не его. Василий Васильевич приезжает к хозяйке Матрены с просьбой продать ее ему, но родственница хозяйки старуха Катерина Карповна грозит "показать Матрешке, чья она холопка", а сама старуха-хозяйка Марья Ильинична говорит, не лучше ли ему жениться на бедной, но нравственной девице, имея в виду свою компаньонку. В ответ на возмущение Василия Васильевича хозяйка выгоняет его. Тогда он увозит



О.Борисов — Василий Васильевич

Матрену. Некоторое время они счастливо живут в его имении, но однажды приезжает исправник. Слуги Поликарп и Вася пытаются выгородить хозяина, но исправник им не верит и говорит, что Василий Васильевич делает незаконные вещи, за которые по головке не погладят. Василий Васильевич предлагает ему в качестве откупного лошадь. Матрена, несмотря на уговоры, возвращается к хозяйке, сказав Василию Васильевичу на прощанье, что век не забудет его ласки... Рассказчик говорит соседу, чтобы он не пытался узнать его имя, а если хочет как-то называть, пусть зовет Гамлетом Щигровского уезда. Утро. Слышен крик слуги: "Человек утоп!" Гости бегут к пруду. Исправник видит на перилах купальни ночной колпак, в котором был Василий Васильевич, Виктор — букет Акулины. По парку бредет, играя на скрипке, Федор Михеич.

"Пра фільм... гавораць: "Гэта не Тургенеў: адкуль такая горкая іронія, чаму так моцна адчуваеш сатырычныя ноткі?" Такую манеру апавядання, стыль фільма прадыктавалі самі тургенеўскія героі, увага і трывога пісьменніка за чалавека, а таксама асабісты намер маладога рэжысёра выкарыстаць вобраз Гамлета Шчыгроўскага павета, каб падумаць аб лёсе сваіх равеснікаў, каб задаць ім пытанне: "Мы разам выходзілі ў жыццё. Да чаго ж кожны з нас прыйшоў?.." І ў гэтым сэнсе карціну можна лічыць вельмі асабістай. Асабістай яна

становіцца і для нас, бо кожнага хвалююць адвечныя тэмы: каханне, пошук свайго месца ў жыцці... [Галоўны герой] горка іранізуе над сваім жыццём, і ў гэтай насмешцы чалавека над сабой адчуваецца як сапраўдная пакута, так і некаторае пазёрства... Аўтары фільма не даюць прамога адказу, куды знік Васіль Васільевіч. Ды ці так гэта важна, чым скончыцца пасіўная незадаволенасць уласнай асобай — запоем, дзівацтвам ці самагубствам?.. Так ці інакш, а чалавек не атрымаўся. І як у пачатку, так і ў фінале карціны з'яўляецца маўклівая фігура скрыпача. На змарнелым твары, у рухах — напружанае намаганне здавацца ўпэўненым, поўным годнасці. Але гэта ўсё дарэмна... Фігура гэта сімвалічная. Скрыпач... у выкананні Я.Еўсцігнеева пантамімічна завяршае вобраз, створаны А.Барысавым... Толькі не трэба спяшацца з гатовымі адказамі на пытанне аб прычынах, якія зрабілі іх такімі. Таму што ў не меншай ступені, чым грамадства, чалавек фарміруе сябе сам. І фільм быццам перасцерагае: глядзіце, што можа атрымацца, калі чалавек не знойдзе свайго прызвання ці поїдзе па шляху найменшага супраціўлення... Прызнацца сабе ў тым, што гэта і ёсць галоўная прычына яго незадаволенасці сабой, абыякавасці, з якой ставяцца да яго іншыя, Васіль Васільевіч не можа. Гэту прычыну ён падмяняе іншай — сваёй прыроднай неарыгінальнасцю. Нягледзячы на ўсе "трывогі душы", небарака не спіўся, ён застаецца разумным, сумленным і добрым чалавекам. І гэта — прыкметы сапраўднай маральнай чысціні. Мацней за ўсё гэтыя якасці выявіліся ў адносінах да жанчын... Тут бачна чалавечая сутнасць Васіля Васільевіча: інстынктыўная патрэба ў сапраўдным пачуцці і глыбокім узаемаразуменні. Каханне да Матроны — адзіны выпадак у яго жыцці, калі ён паспрабаваў быць самім сабой і нейкі час ішоў супраць абставін... У апавяданнях і ў фільме выкарыстаны адзіны прыём. Апавяданне-споведзь. Але калі ў саміх апавяданнях сацірлівую насмешку чалавека над самім сабой гасіць спагадлівая ўвага самога І.Тургенева да героя, то ў фільме апавядальніка ніхто не слухае. Адсюль падкрэсленае дзівацтва Васіля Васільевіча, смешныя з пункту гледжання нармальнай логікі паводзіны Шчыгроўскага Гамлета. Прымушаючы гледача час ад часу смяяцца, фільм адначасова патрабуе высветліць нашы адносіны да героя. Васіля Васільевіча, вядома, шкада, але міжволі ўзнікае крыўда і злосць на чалавека, які не здолеў, не захацеў выкарыстаць тыя магчымасці, якія, безумоўна, былі закладзены ў ім. Вось, мне здаецца, у чым прычына таго завостранага пачуцця, якое выклікае фільм: аўтары пакінулі нас адзін на адзін з Васілём Васільевічам, і яго споведзь адрасавана... нам" (Канашэвіч Г. Чалавекам звацца... // ЧЗ. 25.IX.1976).

"Сценаристы... построили фабулу повествования на основе рассказов И.Тургенева "Петр Петрович Каратаев", "Гамлет Щигровского уезда", "Свидание" и отдельных мотивов из рассказа "Бежин луг". Такому слиянию воедино в сюжете сценария различных произведений писателя способствовала своеобразная форма монолога-исповеди героев двух тургеневских рассказов — Петра Петровича и Василия Васильевича, мелкопоместных дворян. Авторы телефильма увидели общность жизненных судеб героев в трагическом несоответствии задатков личности и горькой судьбы человека. Если В.Туров, перенося на экран рассказы И.Тургенева, опоэтизированно изображал мечту о лучшей жизни, о высоком предназначении человека, то В.Рубинчик показал беспросветную жизнь героя телефильма во всей ее горькой обнаженности. Разница точек зрения двух режиссеров на близкий по стилистике литературный материал объясняется тем, что лирический герой во взятых ими для экранизации тургеневских рассказах не одинаков. Повествование о Чертопханове и народных певцах ведет от первого лица Тургенев. Он сам — лирический герой рассказов, и этим во многом диктуется романтическая тональность, высокая поэтичность его повествования. В рассказах о Петре Петровиче и Василии Васильевиче функции лирических героев как бы передоверены им самим... Исповедь их горька и безнадежна, в ней почти нет романтических и светлых красок. Скорее звучит скепсис, разочарование, тоска по несбывшемуся... Жизнь их обоих горька, но горька по-разному. Это своеобразные индивидуальности, неповторимые типы характеров. Тем не менее в телефильме это единый персонаж... В.Рубинчик в характеристике своего лирического экранного героя отталкивается больше от типа характера Василия Васильевича... Включив в биографию телевизионного персонажа любовную историю с Матреной, режиссер и здесь более подчеркивает у героя рефлексию, нерешительность, какую-то душевную заторможенность. Неуловимо меняется тональность романтического повествования о ярком, захватывающем чувстве. На эти эпизоды накладывает отпечаток общая стилистика повествования: В.Рубинчику ближе сатирические, гротесковые краски. Именно ими окрашены в телефильме выразительно снятые сцены быта мелкопоместного дворянства. Фоном для исповеди лирического героя служат сцены затянувшегося холостого обеда... близкие по своей тональности выразительным саркастическим строкам Н.Гоголя, М.Салтыкова-Щедрина. Картежники за преферансом, пьяный кураж помещика, нестройная игра уставших музыкантов, слуги, уносящие грязные тарелки, — вся эта мозаика беспорядочного движения создает картину тоскливого кутежа, пародии на праздник. В каждой детали режиссер умело подчеркивает атмосферу бездуховности, провинциальной затхлости, серости существования. И потому рассказ Василия Васильевича, на который накладываются временами эпизоды пьяной и бессмысленной гульбы, звучит как горький самоанализ человека, понимающего, что жизнь прошла впустую. В.Рубинчик находит особую, ироническую интонацию сцен воспоминаний героя о своей молодости. Из наплыва в наплыв возникают и исчезают гравюры с изображением Берлина середины XIX в. Стилизованы под карикатуры возникающие в памяти героя сцены его сватовства к... Линхен. Режиссер и актеры тонко уловили стиль повествования тургеневского героя... Именно эта тональность сатиры, присущая тургеневскому рассказу "Гамлет Щигровского уезда" передана режиссером в наибольшей близости к интонации экранного лирического героя, Василия Васильевича. Но рассказы "Петр Петрович Каратаев" и "Свидание", имеющие лирических героев иного, более романтического плана, хуже поддаются телевизионной иронической стилизации действия под театр марионеток... В.Шендрикова рисует образ своей героини Матрены мягкими, пастельными тонами. С ее появлением в кадре звучит лирическая мелодия нежной и преданной любви. Но эта мелодия не находит созвучия в герое, каким его трактуют режиссер и актер. Думается, в целом опыт [этого] телефильма... во многом удавшегося, выразительного в своей сатирической тональности, показывает и опасность формального соединения судеб разных лирических героев в одной телевизионной биографии. Мера оценки человека — его поступок. Фабула рассказов Тургенева небезотносительна к характеристике героев. Механически соединяя в сюжете телефильма фабулы двух разных литературных произведений, поступки разных героев, можно нарушить внутреннюю органичность повествования, структуру цельных по своей природе литературных первоисточников" (ЖЛС. С. 126—130).

Библиография: Нячай В. Мастацтва тэлеэкранана // Звязда. 25.V.1976; Нечай О. Телефильм "читает" книгу // СК. 1.X.1976; СХТ. С.126—130; Нечай О. Телевизионное кино Белоруссии // СБК. С. 218—220; Нячай В. Кожны фільм — экзамен // ЧЗ. 17.VIII.1978; Рубинчик В. — Трымбач С. Глубина памяти // ИК. 1979. № 3. С. 70.

A TV film after I.Turgenev's stories from *A Sportsman's Sketches* about the destiny of a provincial nobleman. Directed by V.Rubinchik, a famous Belarusan film director. REVIEWS: many people think that the film is not Turgenev-like: the irony is too bitter, the satirical coloring is too strong, but this manner and style of the film were determined by Turgenev's characters themselves and by the director's wish to use the protagonist in order to meditate on the fates of his contemporaries; in this sense the film may be called very personal; the protagonist was not able to act, he did not turn into a personality, and there are no

ready-made answers why it happened so: in no less degree than society the person forms himself, but the protagonist considers that the reason is his ordinariness; by showing the provincial mode of life of the gentry the film director stresses lack of spirituality, the atmosphere of stagnation and dull life — even to a degree of the grotesque. The experience of this TV film, which was successful in many ways, shows the danger of a formal combination of the plots and destinies of characters of different literary works for the inner integrity of the narration is broken; the story of great love acquires the features of the film's general ironic manner; scenes from other stories are not easily stylized as a puppet show; specific TV techniques are missing, and this waters down the TV film: the narrator who plays a major role in Turgenev's stories could have appeared on the TV screen.

ДОЛГИЕ ВЕРСТЫ ВОЙНЫ (ДОЎГІЯ ВЁРСТЫ ВАЙНЫ) (THE LONG MILES OF WAR)

— ч/б, обычн., 22 ч. (3 сер.), 5899 м, 205 мин. (1-я сер. — "Журавлиный крик" (Жураўліны крык) (A Crane's Cry) — 8 ч., 2158 м, 75 мин.; 2-я сер. — "Атака с ходу" (Атака з ходу) (An Immediate Attack) — 7 ч., 1898 м, 66 мин., 3-я сер. — "На восходе солнца" (На ўзыходзе сонца) (At Dawn) — 7 ч., 1844 м, 64 мин.), в/э 4—5 и 7.V.1976 г.

По заказу Государственного комитета Совета Министров СССР по телевидению и радиовещанию.

Сц. В.Быков; реж. **Александр Карпов**; оп. А.Булинский, Э.Садриев (2-я сер.); худ. В.Белоусов; комп. Н.Богословский; тексты песен М.Матусовского, В.Дыховичного (3-я сер.); звукооп. Н.Веденеев; втор. реж. Л.Чижевская; втор. оп. А.Бетев (2-я сер.), С.Фомин (3-я сер.); худ.-грим. В.Юнина (1-я сер.), Л.Хохлова; худ. по кост. М.Беркович; худ.-декор. В.Крупник, Л.Забавский; монт. В.Шниткова; ред. Л.Пташук; дир. И.Леоненко. В ролях: В.Яковлев (Ананьев), Н.Федорцов (Карпенко), Ю.Дуванов (Климчук), А.Вдовин (Свист), А.Серский (Фалин), Б.Щербаков (Овсеев), В.Петров (Пшеничный), А.Карпов (комдив); Б.Руднев (Гриневич), Г.Овсянников (Пилипенко), А.Инжеватов (Ванин), А.Жданов (Васюков), П.Первушин (Чумак), А.Веденкин (Цветков), Ф.Шмаков (Кривошеев), Р.Муратов (Закиров), Н.Сморчков (Щепа), У.Пуцитис (фельдфебель); С.Крючкова (Зина), М.Матвеев (Петров), А.Потапов (Орлов), Н.Ферапонтов (Воробей), Ю.Овсянко (Сафронов), В.Шушкевич (Терещенко), Г.Тейх (архитектор), В.Титова (Ирма), П.Буткевич (Пауль), Н.Кузьмин (пожилой солдат), Е.Покрамович (Гнилюк); в эпизодах 2-й сер. — П.Кормунин, В.Грицевский, В.Уральский, А.Чарноцкий, Н.Трухан, Э.Горячий.

Многосерийный телефильм.

Экранизация по мотивам повестей белорусского писателя Василя Быкова "Журавлиный крик" (1959), "Проклятая высота" (1968) и специально написанной киноповести.

Диплом зрителей на VII ВФ телевизионных фильмов (Ленинград, 1977).

Август 1941 г. Остатки разбитого батальона во главе с лейтенантом Ананьевым встречаются на дороге с легковушкой командира дивизии. Тот приказывает оборонять железнодорожную станцию до подхода разворачивающейся дивизии. Ананьев оставляет на переезде шестерых бойцов (остатки взвода во главе со старшиной Карпенко и бронебойщика Свиста) — на всякий случай: здесь проселочная дорога и немцы вряд ли пойдут. Один из солдат — Климчук — совсем юный. Ананьев хочет забрать его с собой, но тот остается по своему желанию. Батальон уходит. Карпенко приказывает окапываться. Нескладного очкарика Фалина (тот кандидат искусствоведения) он ставит в секрет (хотя сомневается, правильно ли поступил), показывает, как копать, дает еды. В стоящем на путях товарном вагоне находятся бочки с бензином, и Свист предлагает сделать линию сплошного огня. Солдаты слышат звуки боя в тылу. Пшеничный паникует: окружают, что мы, смертники? Карпенко велит ему помалкивать. Пшеничный обижается, считая, что тот намекает на его происхождение (он сын кулака), и говорит, что Сталин сказал — сын за отца не отвечает. Карпенко приказывает занять круговую оборону. Ночь. Климчук просит у Пшеничного лопатку. Тот не дает и есть садится отдельно от других. Остальные едят кашу с салом, которое, как выясняется, Свист украл у Пшеничного, за что тот, обнаружив пропажу, называет его ворюгой, беспризорником. Пшеничный вызывается отнести кашу Фалину, но по дороге, бросив винтовку, уходит. Фалин напрасно ждет смену поста. Овсеев сомневается: что они могут? Карпенко говорит, что, конечно, лучше бы не они здесь оказались, но раз уж так вышло, главное — не опозориться. К утру Пшеничный набредает на немцев — в него стреляют. Просыпается Фалин, переживает, что подвел товарищей, успевает сделать один выстрел, и его убивают. Четверо оставшихся бойцов готовятся к бою, подпускают ближе немецкие броневики и мотоциклы. После первой атаки немцы отступают. Солдаты поминают добрым словом Фалина, недоумевают, куда делся Пшеничный. Начинается вторая атака — с танками. Во время обстрела смертельно ранят Карпенко. Свист взрывает танк, шедший прямо на их позицию, и гибнет.



В.Яковлев — Ананьев

Тяжело раненный Овсеев поджигает бочки с бензином. Пламя окружает позицию советских солдат. В передышке оставшийся один Климчук готовится к бою и слышит в небе над собой курлыканье улетающих журавлей.

Март 1943 г. На марше рота старшего лейтенанта Ананьева. Взводные Пилипенко и Ванин пререкаются между собой, говорят о немолодом, неловком и неудачливом солдате Чумаке, с которым всегда что-то случается. И сейчас он отстал. Солдат Кривошеев докладывает, что недалеко, на горке, немцы копают укрепления. Ананьев считает, что хорошо бы взять высоту с ходу, пока немцы не укрепились там. Политрук Гриневич останавливает его: мало сил, патронов, нет флангов, но Ананьев настаивает на своем. В результате короткого ночного боя рота занимает немецкие траншеи. Взят в плен обер-фельдфебель. Васюков, ординарец Ананьева, легко раненный, остается в строю. Смертельно ранен Кривошеев. Есть еще раненые. Рота окапывается на новой позиции. Ананьеву докладывают о каком-то движении у немцев. Появляется Чумак. Поскольку у него нет гранат, Васюков дает ему свою. В блиндаж, где находятся Ананьев, Гриневич и Васюков, приходит солдат Шнейдер для допроса обер-фельдфебеля. Тот

говорит невразумительно, Шнейдера называет "юде". Шнейдер бросается на него. Его удерживают. Немец просит водки и, выпив, засыпает. Тогда присутствующие догадываются, что он и до того был пьян. Ананьев посылает донесение командованию. Они с Гриневичем разговаривают о том, как правильно, как лучше поступать на войне. Ананьев считает — как бойцам лучше. Он вспоминает август 1941 г., вместо спящего Васюкова ему чудится лицо Климчука. Ванин и Овсянников идут в разведку и не возвращаются. Ананьев отправляет Васюкова с ранеными и немцем в тыл. Когда они переходят речку у подножия высоты, начинается обстрел и их догоняет отступающая рота: немцы зашли не с той стороны, откуда их ожидали. Тяжело ранен Гриневич. Появляется солдат, посланный с донесением, докладывает, что командир похвалил. Ананьев сожалеет, что он дошел в штаб. На склоне высоты появляется немец с пленным Чумаком и предлагает обмен на обер-фельдфебеля. Ананьев требует пулемет, но потом велит вести немца и приготовиться к атаке. Гриневич сначала возмущается (обмен пленными запрещен), говорит, что не надо было вообще брать высоту, но потом соглашается, что в сложившейся ситуации надо брать. Чумак вспоминает про гранату и взрывает себя и немца. Ананьев поднимает солдат в атаку. Гриневич смотрит вслед атакующей роте.

Весна 1945 г. Берлин уже взят. На перекрестке повзрослевший, возмужавший Климчук встречается с Ананьевым. Тот рад, что он остался жив. Ананьев (он уже майор, замещает командира полка, едет из госпиталя) берет Климчука в грузовик — подвезти. С ним едут старшина медицинской службы Зина, за которой Ананьев ухаживает, разведчик Орлов, капитан Петров. Из-за бомбежки им приходится ехать в объезд, вброд через речку. Машина застревает. С ней остается водитель Воробей, а остальные идут на соседнюю виллу. Старик-архитектор приглашает их в дом, бутербродами их угощает его молодая красивая невестка Ирма. Зина ревнует. Прибегает Воробей, которому проезжавший мимо полковник сообщил о капитуляции Германии. Старик печален. Ирма же приводит его прятавшегося сына Пауля, своего мужа, который дезертировал. Советские солдаты и хозяева садятся за стол —отмечать победу. Все рады, что остались живы. На вилле появляется капитан Сафронов из военного трибунала с арестованным за трусость комвзвода Терещенко и водителем Гнилюком. Капитан говорит, что неподалеку прорываются на Запад остатки окруженной немецкой группировки, чтобы сдаться американцам, — их машину обстреляли. Отовсюду слышна стрельба: салюты в честь победы. Ананьев приглашает за стол Терещенко и Пауля. Вдруг взрывается Петров, говорит, что немцы все виноваты: кто вернет ему родителей, братьев, здоровье и честь жены. Его успокаивают. Он уходит погулять. Все укладываются спать. Климчук разговаривает с Терещенко. Тот сам не знает, как с ним такое случилось: жить, наверно, захотелось, а теперь нельзя даже в штрафную роту — искупить вину. Петров у реки замечает немцев. Он пытается сказать им о капитуляции, но его убивают. На вилле слышат выстрелы. Орлов предлагает пропустить немцев: их много и советских солдат на вилле они не видят. Но Ананьев возражает: они могут ударить нашим в тыл. Начинается бой. Оружие дают и Терещенко. Пауль приносит спрятанный им пулемет и дает его Климчуку. Немцы врываются в дом. Прикрывая Ананьева, гибнет Зина. Его тяжело ранят. Подходят советские войска. На пороге полуразрушенной виллы их встречают оставшиеся в живых Климчук и Ананьев.

"В фильме хорошо показаны "будни" войны... Точно воспроизводится фронтовой быт... Нет "приглаживания" трудностей, горестей — и от этого еще дороже подвиг героев трилогии, совершаемый просто и сознательно. Строгая операторская работа подчеркивает суровость и нелегкость долгих верст войны. Запоминается актерское мастерство... С.Крючковой... А.Вдовина... Ю.Дуванова... Особо хочется отметить В.Яковлева. Внешне неброский, угловатый, "непривычный", он очень точно показывает образ фронтового "трудяги", офицера переднего края. Все в нем есть: и железная хватка бывалого воина, и безоглядность риска молодого еще человека, и твердость духа верного товарища, и открытость, неуклюжая нежность русского парня. Притом сложность характера раскрывается постепенно, в каждом фильме вычерчивая проявленные новым временем и новыми испытаниями ранее незаметные черточки. В трилогии чувствуется уверенная, профессиональная рука режиссера, точное знание им предмета изображения, полное доверие и уважение к литературному первоисточнику. И все же телефильмы явно уступают по художественной силе одноименным повестям. Каждая правдивая история войны, показ человеческого подвига, взлета (или падения) духа у Быкова — всегда постановка проблемы социальной и моральной, заостренной, обращенной к сердцу современного человека. Не просто еще один рассказ о войне, а еще один нравственный урок войны дает писатель каждым своим произведением... В телефильме же это не всегда угадывается. "Освободившись" от лирических отступлений, внутренних монологов героев, авторских размышлений, события на экране вдруг стали приземленными, поступки излишне упрощенными. Временами незаметно стала уходить даже психологическая напряженность, без чего быковская проза просто немыслима... Не для того, чтобы быковскими повестями "побить" быковский фильм, затеял я разговор. Побудило меня к нему ощущение неполного использования изобразительных средств телевизионного кино" (Буравкин Г. Крупным планом: Герои военных повестей В.Быкова на телеэкране // Правда. 5.X.1976).

"Телефильм... обладает одним немаловажным достоинством: зримый мир экранного повествования смыкается в главном с мировосприятием, присущим литературному первоисточнику. Создатели картины местами очень умело использовали способность камеры давать неожиданно резкое психологическое "укрупнение" — с точными смысловыми и эмоциональными акцентами. В основном это проявилось в первой... и третьей... сериях. Отдельные части телефильма сюжетно скрепляет фигура сквозного героя — Ананьева... Но гораздо существеннее этой композиционной связи связь внутренняя: в каждой серии исследуются особенности человеческого поведения в обстоятельствах исключительных. В формуле "человек и война" авторам экранизации, как и самому Быкову, нужнее первое слагаемое... Не столько сам подвиг, сколько путь к подвигу, его истоки, нравственная основа героизма... Тема нравственного отношения к солдатскому долгу, тема выбора, сделать который порой куда как не просто, лейтмотивом проходит через весь фильм. Но если, экранизируя "Журавлиный крик", создатели картины сумели показать, сколь дорогой ценой доставалась каждая победа... то, взявшись за "Атаку с ходу", они пошли на явное упрощение... Острота главного конфликта заметно сглажена. Нам предлагают неопределенный финал — тогда как у Быкова все однозначно: роте Ананьева отбить высоту не удалось, решение командира оказалось гибельным для всех (или почти всех) участников повторного штурма. Трагическая развязка сообщает глубину предварявшим ее эпизодам и побуждает задуматься над тем, где же граница, за которой объективная необходимость воинского приказа подменяется субъективным волевым решением, чреватым напрасными жертвами... Концепция фильма выдерживается последовательно: война жестока, коварна, неумолима, ее бесчеловечность чудовищна; такой она оставалась до конца, до последней минуты. И до последней минуты обязан был солдат хранить верность солдатскому долгу. Об этом — завершающая серия... драматизм которой строится на резких

контрастах: надежда — и ее крушение, первое утро мира — и кровопролитный бой, мечта жить — и необходимость умирать" (Савицкий Н. Дорогами войны: Проза В.Быкова на телеэкране // СК. 2.XI.1976).

*"**С.Фрейлих:** Сегодня Быков испытывается разными кинематографическими стилями. Может быть, Карпов ближе всего подошел к писателю, манера Быкова оказалась для режиссера органичной... **С.Герасимов:** Картина... имеет множество предшественников, в частности, такую мощную эпопею, как фильм Ю.Озерова "Освобождение"... [который] сыграл очень важную роль в современной историографии — в сфере, где нашими идейными противниками было предпринято немало усилий для того, чтобы всячески принизить решающий вклад советского народа в победу над фашизмом... И ныне каждая картина, посвященная подвигу советского народа в годы Великой Отечественной войны, представляет собой реальный вклад в общее дело советского кинематографа... Александр Карпов, сам участник... войны, вносит в свой фильм ту степень точности в изображении ситуаций, характеров, которые могут быть созданы все же не столько средствами фантазии, сколько силою памяти. И этим сильна его картина. История лейтенанта Ананьева, несмотря на почти невероятные обстоятельства, в которые он попадает, тем не менее поражает более всего своей художественной достоверностью. А это всегда и есть тот главный экзамен, который держит режиссер перед зрительным залом, в особенности когда он касается Великой Отечественной войны. Тут нам не следует забывать, что еще и сегодня едва ли не каждый третий в зале так или иначе был связан с войной, пусть даже в детском или отроческом возрасте... Наше дело постоянно напоминать об этом новому поколению, с тем чтобы спасти его от кощунственной индифферентности, которую вы можете наблюдать в любой, даже воевавшей стране, которая по тем или иным обстоятельствам не хочет вспоминать масштабы наших утрат и величие нашей победы. И фильм Карпова делает это напоминание с глубокой и сосредоточенной скромностью, без батальной пиротехники, но с соблюдением почти хроникальной дотошности в изображении военного быта и как бы спрятанного пафоса суровых военных дней" (В пути: Белорусское кино сегодня [Из беседы за "круглым столом" на выездном секретариате Союза кинематографистов СССР] // ИК. 1978. № 6. С. 24—45).*

"Своеобразным художественным поиском, принципиально новым эпическим прочтением прозы В.Быкова явилась [эта телетрилогия]... Многосерийный фильм... позволил авторам расширить масштабы повествования по сравнению с киноэкранизациями, показать в одном произведении события разных периодов войны. Три фильма вместе представили не только развитие судеб конкретных героев на протяжении всех лет войны, но и в целом образ советского воина в годы военных испытаний, человека, показанного в эпических измерениях... Чтобы органически соединить оригинальные повести разных лет, сценарист подверг [их]... определенной переработке... Изменены некоторые фамилии, сокращены авторские ретроспекции в прошлое, введены два сквозных героя — Ананьев и Климчук... И все же серии более связаны... личностью самого автора, остро и современно рассказывающего о войне... Личностное, современное прочтение событий военного времени, характерное для прозы В.Быкова, стремились сохранить в телетрилогии и постановщики... Мы видим солдата в трех измерениях, на наших глазах он мужает и становится зрелым воином и человеком, война формирует характер героев. Именно телевизионная драматургия дала возможности для такого объемного охвата, рассмотрения человека на войне, показанного в остродраматических ситуациях, разделенных между собой длительными промежутками времени... Временная дистанция... становится важным психологическим и эстетическим фактором, придающим локальным событиям масштабность и эпичность. В целом телетрилогия воспринимается не только как сумма трех серий, в нее как бы входят и события, оставшиеся за кадром, те, о которых рассказывают или вспоминают герои. Это своеобразный "воздух" картины, дающий нам представление... о войне в целом, во всей ее протяженности... Объединяющим лейтмотивом всей картины являются музыкальная и пластическая темы долгих лет войны, долгих ее верст, пройденных солдатскими сапогами. Композитор... развивает в музыкальной теме фильма простую мелодию песни о трудных дорогах войны... Этот лейтмотив пластически поддержан образом дорог, показом которых начинается каждая серия. Каждый раз эмоциональный образ этих дорог иной, решенный в новом ключе... На протяжении всего телефильма... авторы усиливают значимость решаемых героями нравственных проблем... В целом режиссер... передал в длительной пространственной и временной протяженности телетрилогии... дух быковской прозы, ее суровую простоту, нравственную глубину. Опыт этой ленты явился определенным этапом в оригинальном прочтении произведений талантливого писателя, в эпическом воссоздании темы Великой Отечественной войны, в постижении художественным телефильмом своих выразительных возможностей" (СХТ. С. 108—117).

"Неизбежное сокращение текста за счет ретроспекций и психологического анализа приближало фильм к эпосу, но удаляло от уникального мира быковской прозы. Возникло противоречие: эпический жанр требовал как бы отстраненности, объективности взгляда, беспристрастности историка, а быковская проза насквозь личностна, пропитана субъективным авторским началом, и ее материал сопротивляется переводу в эпическое повествование. Кроме того, появление сквозного эпического героя нарушило трагическую тональность повествования. Быковская формула народной войны такова: линия фронта проходит через индивидуальные судьбы, которые, сливаясь, образуют народную судьбу. Он рассказывает правду о войне, которую он знает и которая неотделима от его личного солдатского опыта. У героев Быкова нет личных целей, цели у них общенародные. С.Фрейлих для такого вида творчества нашел парадоксальное наименование — "субъективный эпос", употребив его впервые для характеристики творческого феномена А.Довженко... У Быкова тоже один и тот же герой, во всяком случае в каждой повести есть герой, обладающий неизменным духовным потенциалом. Герой Быкова — носитель трагического мироощущения... Внешняя сдержанность и интенсивная душевная работа составляют сущность быковского понимания человека на войне. Душевная сложность вступает в противоречие с требованием к солдату обладать качествами безотказного винтика военного механизма, и в этом особенность конфликтных ситуаций в произведениях Быкова. Человечность персонажей Быкова по своей природе конфликтна с бесчеловечной ориентированностью законов войны. Герои Быкова понимают неизбежность и правомерность своего участия в войне, но им противопоказана безоглядная радость победы, ибо они не могут избавиться от трагического мироощущения... "Долгие версты" еще раз подтвердили (после "Дожить до рассвета"), что традиционные жанры кинематографа (имеется в виду эпический) мало совместимы с творчеством Быкова. Соединение документализма с психологической глубиной и высокой обобщенностью требовало поисков новых кинематографических структур" (Ратников Г. На экране — Великая Отечественная // СБК. С. 119—120).

Библиография: Равесніkі салдат перамогі [Інтэрв'ю з А.Карпавым] // ЛіМ. 15.VIII.1975; Бабкова А. І будзе бой... // ЧЗ. 25.X.1975; Мацкевич А. Версты в бессмертие // ВМ. 1.IX.1975; Нечай О. "Долгие версты войны" [Интервью с В.Быковым и А.Карповым] // ТиР. 1975. № 6. С. 4; Авдеев И. "Долгие версты войны" // ЗЮ. 26.III.1976; Бондарева Е. Слагаемые качества: Размышления критика о путях развития белорусского кино // СК. 9.IV.1976; Нечай О. Долгие версты войны // СБ. 6.V.1976; Смоляницкая Ю. "Долгие версты войны" // Ленинское знамя [г.Москва]. 21.V.1976; Касьянава Л. І наш агульны клопат // ЛіМ. 3.IX.1976; Бондарева Е. Повести и фильмы: Произведения В.Быкова на экране // Неман. 1977. №10. С. 164—167; Бобкова А. Зритель есть зритель // ЗЮ. 13.VI.1978; Бабкова А. Гэты "нечаканы" глядач // ЧЗ. 18.VII.1978; Нечай О. По заказу Гостелерадио: "Беларусьфильм" // ТиР. 1982. № 12. С. 20; Ратнікаў Г. Узыходжанне: Праблемы экранізацыі прозы Васіля Быкава // МБ. 1984. №5. С. 55 — 56; Пінчук Л. Памяць вечная, памяць жывая: Вялікая Айчынная вайна ў творах беларускіх кінематаграфістаў // МБ. 1985. №6. С. 2— 4; Нечай О. Телевизионное кино Белоруссии // СБК. С. 213—216; СКИ. С. 65; КіЛ. С. 96—101.

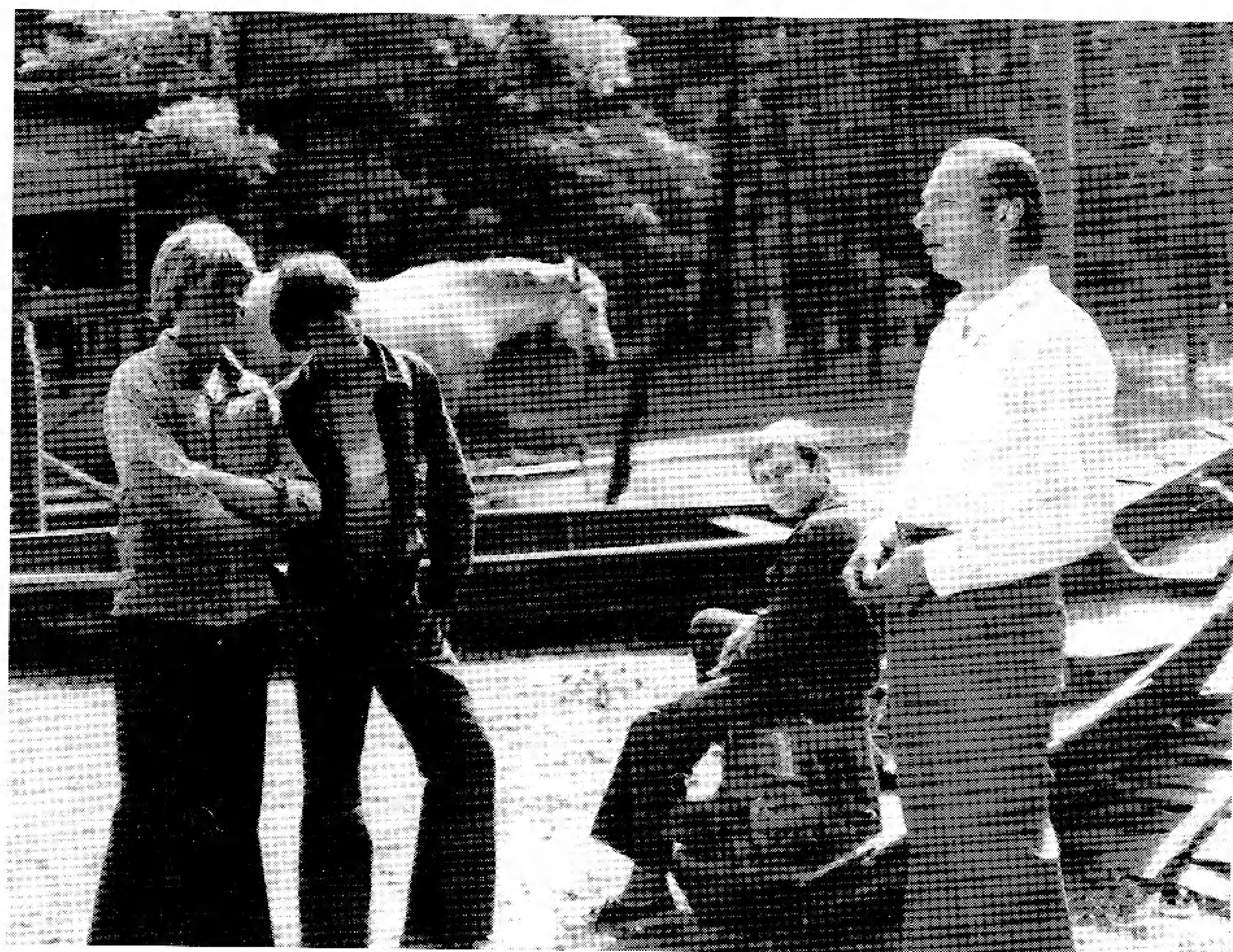
A TV serial after two long short stories and an original screenplay by the famous Belarusan writer V.Bykov about three episodes of the Great Patriotic War. Directed by A.Karpov, a well-known film director of the war generation. A diploma at the All-Union Film Festival. REVIEWS: a carefully selected ensemble of actors helps one to believe the truthfulness of the characters; Yakovlev was quite precise in creating the character of a "slogger" of war — an officer at the front line; the daily routine of war, military life at the front are shown authentically, austere photography emphasizes their rigor; one feels the director's knowledge of the subject, his respect for the primary literary sources; nevertheless, in their artistic impact TV films are somewhat inferior to the stories for lack of lyrical digressions and the heroes' inner monologues; the serial is fastened together with the heroes who appear in all the sequences but of greater significance is the inner connection: in the formula "man and war" both the film's authors and Bykov are more interested in the first item — not the battle scenes but the characters' psychology, not the heroic deed itself but the moral grounds of heroism (it was well shown in the first sequence, while in the second the conflict's sharpness was leveled out); this is a model example of a specific interpretation of Bykov's prose by TV: the time distance between the sequences of the trilogy added dimension and an epic quality to the local events; the film cannot be regarded as an unsuccessful adaptation but the transformation of the tragic stories into an epic form destroyed Bykov's unique world: the epic genre requires an objective approach while Bykov's prose is utterly personal and subjective, his protagonist has a tragic disposition, but the emergence of an epic hero destroyed the tragic overtone.

ЛЕСНЫЕ КАЧЕЛИ (ЛЯСНЫЯ АРЭЛІ) (THE SWINGS IN THE WOODS) — цв., ш/э, 7 ч., 1738 м, 63 мин., в/э 26.IV.1976 г.

Сц. И.Петкевич; реж. **Михаил Пташук**; оп. Ю.Марухин; худ. Е.Игнатьев, В.Назаров; комп. С.Пожлаков; стихи Г.Горбовского; звукооп. Б.Шангин; втор. реж. В.Светлов; втор. оп. С.Смирнов; монт. Л.Ренич; ред. В.Булавина; худ. по кост. Л.Щурок; худ.-грим. А.Журба; дир. Л.Васькова. В ролях: О.Ефремов (Егоров), Н.Мышкова (Таисия Семеновна), Марина Матвиенко (Настя), Борис Лазарев (Зуев), А.Каменкова (пионервожатая), Станислав Франио (Стас); Саша Трацевский, Костя Максимчик, Леня Морозов, Володя Смирнов, Ира Горбачева.

Лирическая киноповесть.

В пионерский лагерь приезжает новый начальник Егоров. Первый встреченный им подросток — Зуев — удивляется, зачем Егоров на это пошел: работа нервная, коллектив сложный. Старшей пионервожатой Таисие Семеновне Егоров рассказывает, что он бывший летчик и, выйдя в отставку, сам напросился на эту работу. Она не довольна: опыта у него никакого, а ребята в сложном возрасте — 15 лет. Мальчишки собираются в своем тайном месте: на чердаке в усадьбе лесника. Стас предлагает следить за Егоровым и Таисией Семеновной, предполагая возможность романа. Зуев говорит, что это грязное дело. Согласившись по просьбе пионервожатой изобразить Нептуна на лагерном празднике, Егоров как настоящий морской бог появляется не на сцене, а из воды, чем, по мнению Таисии Семеновны, портит представление. Зуев сочувствует Егорову, обещает, если тому будет трудно, подстраховать его. Егоров делает для ребят качели. Таисия Семеновна переживает: это может быть опасно. Настя и Зуев катаются на качелях. Одну из девочек кусает змея. Настя сама, без врача, помогает ей. Настя и Зуев встречаются на ее любимом месте — речном острове. Продолжая с Таисией Семеновной, которая готова пожертвовать для детей, чем угодно, спор о методах воспитания, Егоров говорит, что им жертвы не нужны, что надо не бояться за детей, а готовить их к жизни. Таисия Семеновна с ужасом видит на качелях шифрованную надпись: "Зуев + Настя = нюбобль". Придя кататься на качелях, надпись видят и ее герои. Настя переживает, что теперь все узнают. Зуев считает — пусть! Ребята во главе со Стасом высоко раскачивают качели, не давая им сойти. Стас вслух читает



Справа: Б.Лазарев — Зуев, О.Ефремов — Егоров

украденное у Зуева его письмо Насте. Объявление о сборе на линейку прекращает эту сцену. Придя на чердак, Зуев требует, чтобы Стас извинился перед Настей, а когда тот отказывается, запирает его и других ребят там. Не получив от Таисии Семеновны свое письмо, видя, что Настя избегает его, Зуев уезжает из лагеря. Между тем ребята на чердаке осуждают Стаса и приходят к выводу, что он завидует Зуеву из-за Насти. Егоров выпускает их, а потом едет в город к Зуеву. Он отдает Зуеву письмо и спрашивает, как же тот мог оставить Настю в беде? Они вдвоем возвращаются в лагерь.

"[У фільме] нямала цікавага. Ёсць мілыя і шчырыя юныя героі (напрыклад, Насця, Зуеў), ёсць акцёр-асоба А.Яфрэмаў. Ёсць паэзія і вобразнасць выяўленчага рашэння шэрагу эпізодаў і асобных сюжэтных ліній аператарам... Мне падабаецца зусім непедагагічны эпізод танца на даху — у ім адчуваецца нейкі безразважны выклік-пратэст хлапчукоў супраць лагернай руціны. Але чаму ж усё гэта не склалася ў цэльны і значны твор? Думаецца, што перш за ўсё таму, што зноў жа не быў дакладна акрэслены і распрацаваны канфлікт. І ў рэжысёра няма строгай канцэпцыі тэмы: спачатку — праўтварэнне бойкага хлопца ў высакароднага і чулага, затым высмейванне дагматызму ў педагогіцы, які так паслядоўна і па звыклай схеме дэманструе... Н.Мышкова... а новаму начальніку лагера... разумнаму і ўважліваму да дзяцей, нічога не заставалася, як быць яе антыподам" (Бондарава Е. Выпрабаванне часам // ЧЗ. 18.IV.1976).

"[Постановщик] настолько увлекся экспериментированием в области формы, композиционного построения, что главный смысл произведения оттеснился "вглубь", а зрителю остается только "домысливать" и предполагать. Это само по себе и неплохо, если идет в русле авторской концепции, но здесь-то совсем другое. Режиссер потерялся в материале... Результат — рассказ о первой любви вылился... в невнятную скороговорку. Сюжет распался на ряд фрагментов из жизни ребят в пионерском лагере... Только названы, но никак не выявлены характеры — это всего лишь схематические подростки, а раз подросток — значит угрюмоватый, непонятный окружающим. А ведь задумывался фильм по сценарию... молодой сценаристки, вроде бы неординарному, наполненному мыслями... о

современных, рано взрослеющих подростках, о рационализме и душевной щедрости, но все намерения остались за кадром — опять показ поступков, а не проникновение в глубокие человеческие переживания, раз уж авторы хотят показать своих молодых героев сложными и противоречивыми людьми. Стереотипны в картине и образы воспитателей... Как бы ни был выразителен внешний облик Ефремова, как бы ни были эффектны его поступки — должен быть все же и психологический рисунок роли. На крупных планах лица актера далеко не уедешь, даже если актер очень знаменит. История с "Лесными качелями" особенно поучительно выглядит, если вспомнить фильм С.Соловьева "Сто дней после детства", где примерно на том же материале режиссер смог представить подростков в столкновениях, противоречиях. В фильме действуют уже люди со свойственными им человеческими страстями и слабостями. Они мучаются и ищут, они обретают смысл — через первую любовь — к пониманию жизни. Мало сказать — первая любовь — важно, наверное, выявить личность, которая именно под влиянием первой любви и начинает проявляться, мужать" (Пушкина М. Право на дебют // ЗЮ. 8.XII.1976).

"Фильм Одесской студии "Про Петю, про Машу и про морскую пехоту" был принят Госкино по первой категории. Казалось бы, перед нами большое достижение... Прошло всего два года. Кто помнит об этом фильме?.. Экран постоянно радовал глаз чистенькими, уверенно построенными, красивыми кадрами... Фильм действительно праздник для глаз. Но не для души, сердца, мозга. Основная мысль его вторична или третична и изложена без оригинальной подачи... Прежние недостатки полезли из ["Лесных качелей"]... с неожиданной силой... Немудрящая, в общем, история. Почему же она рассказана с такими многозначительными и неожиданными паузами? Почему эпизод с лошадью, забредшей на пионерскую линейку, производит впечатление кошмарного сна, сюрреалистической невнятицы? Почему монтажные стыки заставляют двух беседующих смотреть друг мимо друга? Почему на всем лежит печать ненастоящего — позы-слова, позы-поступки, позы-позы?.. Да по той простой причине, что забота, к а к это с н я т ь, не была связана с заботой, что этим с к а з а т ь. Продюсерство и дизайнерство... всегда стоят за кромкой кадра в каллиграфическом кино. И чуть только производственные неблагоприятные обстоятельства, или собственная нетребовательность режиссера, или то и другое вместе толкнут под руку в самый неподходящий момент — готово: картина распалась, рассыпалась, разлетелась на самоценные, не связанные друг с другом элементы — элементы формы, из которых выскользнуло содержание" (Демин В. Позиция дебютанта: Заметки о молодой режиссуре // Кинопанорама. Вып.2. М., 1977. С. 72).

"Воспитательное назначение "школьного фильма" оказалось почти сведенным на нет в таких лентах, как "Пятерка за лето"... "Земные и небесные приключения"... "Никушор из племени ТВ"... "Лесные качели"... "Эти бесстрашные ребята на гоночных автомобилях"... При всех добрых намерениях их создателей проблемы развития личности подростка тут без остатка подменяются темой увлекательного времяпрепровождения" (СК-70. С. 115).

Библиография: Соловьев В. Кто там, на качелях? // ВМ. 8.I.1975; Будзько С. Цікавыя сустэчы // МП. 22.I.1975; Баравікова Р. І першы боль, і першае прызнанне // ЛіМ. 26.IX.1975; Крупеня І. "Беларусьфільм" — дзецям // НГ. 27.III.1976; Бондарева Е. Киногод-75: Заметки критика с четвертого смотра-конкурса работ киностудии "Беларусьфильм" // ВМ. 12.V.1976; Даніленка М. Лясныя арэлі // Гомельская праўда. 24.IX.1976; Бондарева Е. Чем жив человек?.. Заметки критика о нравственном облике кеногероя // ВМ. 17.XII.1976; Бондарева Е. Направление поиска — современность // КБ. 1976. № 11. С. 87—88.

A lyric film narrative about the relationships between teenagers and camp counselors in a pioneer summer camp, and about first love. Directed by the famous Belarusian film director M.Ptashuk. REVIEWS: the state of uncertainty in the souls of the children who all of a sudden started to "swing" from childhood to youth must have been the film's main theme; the young heroes' characters have not been revealed; the counselors' characters are stereotypical; an attempt was made to create the character of a "difficult" teenager, but in reality the young hero looks a nice romantic boy; there are nice and sincere heroes in the film as well as poetry and picturesqueness of the photography of some of the scenes but all this was not integrated in a significant work; the best Soviet films on this topic (*The Odd Guy from Grade 5 'B', The Key Not To Be Handed Over To Anyone, The Woodpecker Never Has A Headache, A Hundred Days After Childhood*, etc.) involve the viewer in solving difficult life problems; especially significant is the comparison with the film *A Hundred Days After Childhood*, where the same material is used to show the teenager's personal growth in collisions and contradictions; the film director was so carried away by his experiments with the form that the plot split into a number of fragments; nevertheless, one feels joy at his search for diverse stylistic devices, his desire to get his own way over things; the film has the same faults as the director's first film *Of Vitya, Masha and the Marines* (false meaningfulness, a stamp of unreality); the education value of this "film for schoolchildren" is almost zero; the problem of the development of the teenager's personality has been replaced by the theme of fascinating leisure.

МАЛЕНЬКИЙ СЕРЖАНТ (МАЛЕНЬКІ СЯРЖАНТ) (THE LITTLE SERGEANT) — цв., кашир., 9 ч., 2390 м, 123 мин., в/э 26.X.1976 г.

Др. назв. "Помни маму", "Бориска — маленький сержант", *Borisek*.

Сц. Ю.Яковлев, Л.Томан; реж. **Лев Голуб**; оп. О.Авдеев; худ. Ю.Булычев, А.Волеман, И.Рогатень; комп. Ян Таусингер; звукооп. В.Морс; монт. С.Аксенова; втор. реж. Я.Вошмикова, А.Чекменев; втор. оп. В.Куприянов; худ.-грим. А.Журба, А.Кунова; худ. по кост. А.Грибова, С.Дроздова; ред. М.Питтерманнова, О.Пушкин; дир. Л.Тиковска, С.Тульман. В ролях: Валентин Клименков (Бориска), В.Власакова (Лукашева), М.Ногинек (Ярослав), Г.Корольков (Климов), А.Барковский (Алеша), Луцие Клегрова (Штепанка); П.Бутквич, А.Усов, А.Черноцкий, Г.Кравцова, П.Скарке, В.Главаты, И.Шебек, Я.Поган, И.Зеленогорска, З.Бурдова, Я.Крафка, О.Караскова, И.Лир, Зденек Гавел, Мартин Ведрал, Марек Тихи, Игорь Нахтигалл, Мириам Хитилова.

Совместное производство с к/с "Баррандов" (Чехословакия).

Детский приключенческий фильм.

Приз Чехословацкого Совета Мира [и специальный диплом жюри В.Клименкову] на XVI КФ для детей в Готвальдове (Чехословакия, 1976);

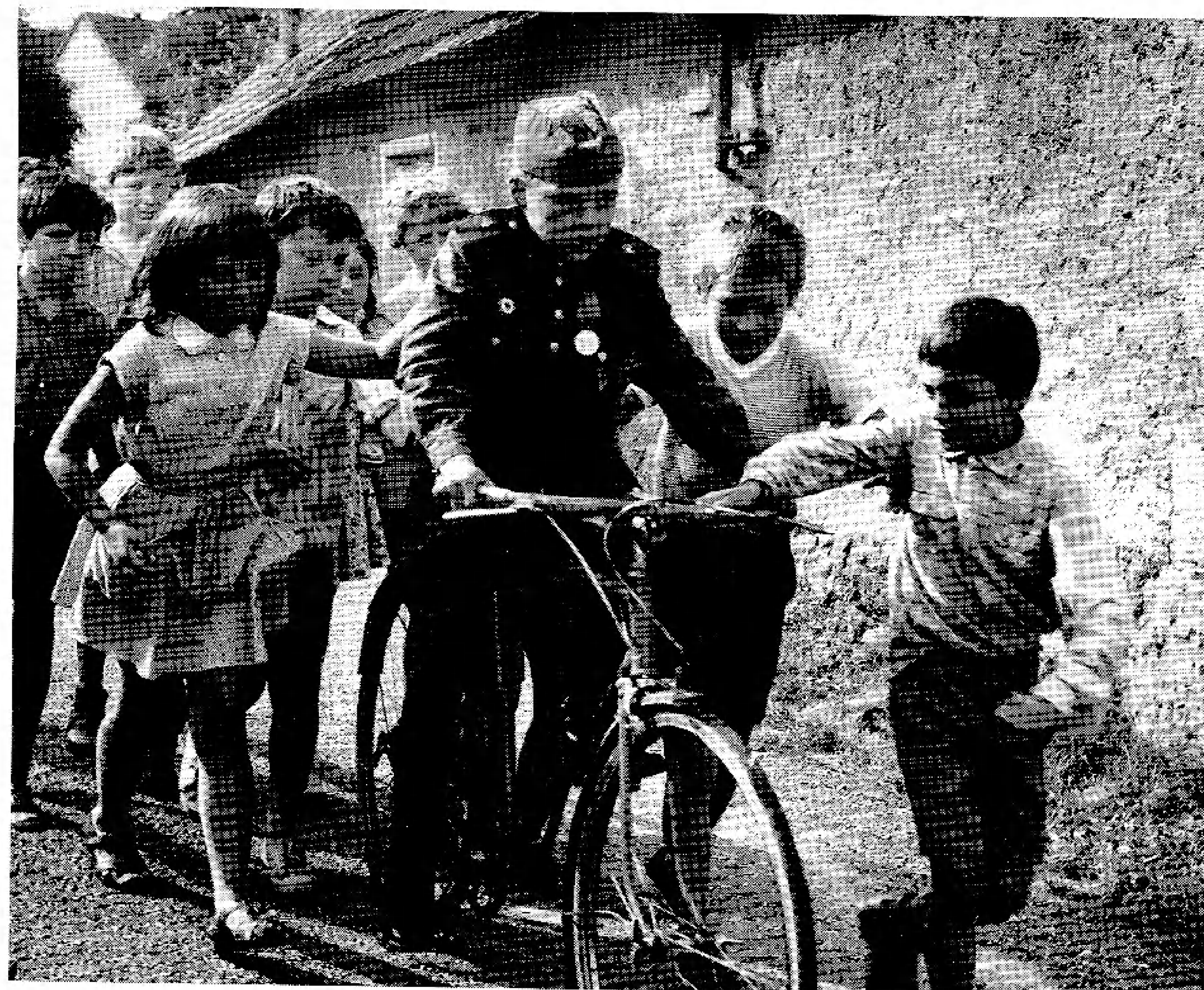
Почетный диплом жюри В.Клименкову на IX КФ чешских и словацких фильмов в Брно (Чехословакия, 1976);

Приз "Хрустальная бабочка" В.Клименкову на V КФ детских фильмов в Чешских Будейовицах (Чехословакия, 1976);

Серебряная медаль им. А.П.Довженко "за создание лучших кинопроизведений на героико-патриотическую тему" Л.Голубу (Москва, 1977);

Диплом и приз Военного Совета Краснознаменного Среднеазиатского военного округа творческому коллективу фильма на IX ВКФ (Фрунзе, 1976).

Начало Великой Отечественной войны. В белорусской деревне Росицы фашисты жгут дом убитого коммуниста Михевича. Убита и его жена, а маленького сына Бориску, бросившего камень в офицера, немцы бросают в реку в заколоченной бочке. Около переправы идет бой. Советские солдаты видят плывущую бочку, и лейтенант Алеша, услышав стон, вытаскивает ее на берег. Капитан Климов и Алеша освобождают Бориску и отправляют его в санчасть. Наступает последняя военная весна. Бориска стал настоящим бойцом — младшим сержантом медицинской службы. Он приходит на передний край к Климову, теперь уже подполковнику, командиру полка, с лекарствами: тот болен. У Климова совещание по поводу завтрашнего наступления (идут бои за освобождение Праги, в которых участвует и чешская армия генерала Свободы). Во время боя Бориска помогает раненому чеху Ярославу Лукашу, втаскивает его в подвал на одной из окраин города. В это время немцы отбивают ее, и Бориска с Ярославом оказываются в окружении. Бориска перевязывает Ярослава, с большим трудом добывает для него воду из колодца. Они рассказывают друг другу о себе. Вскоре возобновляется наступление советских войск. Немцы пытаются укрыться в подвале. Ярослав убивает одного немца, а второй бросает в подвал гранату. Советские и чешские солдаты находят раненого Бориску и убитого Ярослава (во время боя гибнет и Алеша). Бориска просит снять с Ярослава медальон: тот просил передать его матери. В госпитале Бориска учит чешский язык с помощью раненого чешского солдата. Его навещает Климов, вручает медаль и обещает отвезти в Высоку Гору, где живет мать Ярослава, когда окончится война. В первые мирные дни он привозит его туда и дает трое суток отпуска. Бориска сразу же знакомится с местными ребятишками. Девочка Штепанка называет его "маленьким сержантом". Дети отводят его к пани Лукашевой, и Штепанка предупреждает, что та больна. Пани Лукашева рассказывает, что Ярослав с отцом бежали от фашистской оккупации: отца убили на границе, а от Ярослава с тех пор у нее не было никаких



В.Клименков (в центре) — Бориска

вестей. Утром Бориска рассказывает Штепанке, что Ярослав погиб, но он боится сказать об этом. По ее совету он говорит пани Лукашевой, что Ярослав лечится в Советском Союзе. Весь день он играет с новыми друзьями. К нему по-доброму относятся и взрослые жители городка. Бориска рассказывает пани Лукашевой, что его родители погибли. Та сочувствует, говорит, что не переживет, если Ярослав умрет. На следующий день дети кладут цветы на могилу советских солдат, а когда собирают в лесу хворост для пани Лукашевой, натыкаются на мины. Бориска велит мальчику, оказавшемуся рядом с миной, не двигаться, а Штепанку посылает за саперами. Саперы разминируют лес. Пани Лукашева моет испачкавшегося Бориску, укладывает спать, поет колыбельную. Приводя в порядок его одежду, она находит медальон и догадывается о случившемся. Утром Бориска видит ее с медальоном, называет маменькой, и она надевает медальон ему. Новые друзья Бориски провожают его, когда за ним приезжает Климов.

[Фильмы "Маленький сержант" и "Братушка"] правдивы по сюжетным ситуациям и общей атмосфере, актуальны по идейному звучанию, интересны образами центральных персонажей, хотя и не несут в себе каких-либо видимых кинематографических открытий... Л.Голуб остается верным своей манере показывать события через восприятие юного героя, ставить этого героя в центр сюжета, сочетать реалистическую достоверность с элементами приключенческого фильма... Как и в прежних постановках Л.Голуба, главный герой активен, образ его раскрывается в действии. Ученик из Гродно В.Клименков в роли Бориски чувствует себя свободно и естественно, легко вписывается в ансамбль своих сверстников (чехословацких школьников) и взрослых актеров. Драматурги... а вслед за ними режиссер и оператор... провели юного героя через различные события войны, акцентировав внимание на определяющих интернациональную дружбу моментах" (Бондарева Е. Киногод-75: Заметки критика с четвертого смотра-конкурса работ киностудии "Беларусьфильм" // ВМ. 12.V.1976).

"Камера аператара... наглядна і выразна перадае будні цяжкага салдацкага подзвігу. Буйныя і сярэднія планы, па-майстэрску знятыя... раскрываюць духоўны стан героя. Нярэдка жыццёвая дэталь у кадры ўзвышаецца да сімвала высокага грамадскага гучання. Спалучэнне паэтычнай метафары з суровай праўдай ваеннага ліхалецця вызначае асноўны напрамак выяўленчай палітры фільма" (Мацкевіч А. Сын палка — Барыска // ЛіМ. 5.XI.1976).

"[Создатели фильма] ставят своего юного героя в ситуации, когда тот чувствует моральную ответственность за другого человека, когда ему необходимо принимать очень непростые решения. Фильм — и о матери, нашедшей в себе силы выстоять после вести о гибели сына, выстоять и принять на себя заботу о судьбе чужого мальчишки. И о том, что непреходящее духовное родство братских народов... Об этом авторы фильма говорят с нами взволнованно и просто. Одна из лучших сцен в фильме — сцена у костра... Правдиво и психологически точно играет мать чехословацкая актриса Власта Власакова... Пластика фильма... акварельно прозрачна, точна в характеристиках героев... Во всех работах режиссера преобладает героико-романтическая тональность... Острота сюжета, стремительность действия переплетаются с авторскими размышлениями о духовных ценностях, которые необходимо приобрести человеку в детстве... Дети в фильмах Голуба не просто обнаруживают в сложных ситуациях военной поры смелость и находчивость — в них идет напряженный процесс становления духовной зрелости... Авторы фильма сразу вводят нас в атмосферу захватывающих событий. Но при этом, к сожалению, трагическая суть происходящего как бы остается за кадром (точно выражает ее музыка... но она одна не может заменить необходимое драматургическое и режиссерское решение) — на первый план выдвигается элемент приключений. Это ослабляет драматический накал начальных эпизодов и тянет за собой цепочку последующих, "проходных" сцен из военной жизни Бориски. Подрывается вера в его реальность... К счастью, фильм не дает нам полностью разувериться во "всамделишности" героя. И особенно благодаря своей второй части... С большим чувством времени, места и обстановки воссозданы в фильме... послевоенная жизнь чешского городка, характерные черты быта его жителей. Стремительный ход сюжета обретает психологическую глубину, образы главных героев становятся по-человечески неоднозначными. Несомненная удача постановщиков — эпи-

зоды с чешскими ребятами... Ватага крикливых, со сбитыми коленками, в потертых штанах мальчишек словно взята из жизни и приведена на экран... Новое произведение... волнует глубоко человечным содержанием" (Бадичко Л. Было сержанту двенадцать // СБ. 27.IV.1977).

"Отсутствие динамики в искусстве всегда чревато кризисом. В последние годы, с возникновением потока [детских военных фильмов], кризис действительно стал очевиден. Истории подпольщиков, партизан, "сыновей полка" стали угрожающе множиться. Чем больше их появлялось, тем очевиднее становилось, что фильмы о детских военных подвигах в том виде, в каком они выходят на экран, постепенно утрачивают нравственный смысл, становятся типичной развлекательной продукцией. Им свойственна некая общность в подходе к материалу: в центре режиссерского внимания оказывается не характер героя, не жизненные обстоятельства, в которых герой существует, а острая событийная ситуация, как правило, какой-нибудь неожиданный поступок. Причем нравственная природа подвига как раз остается в тени, не анализируется, так же как не анализируется в полном объеме характер человека, совершившего подвиг. Нравственная, социальная, политическая ситуация существует в обобщенном и зачастую в сильно упрощенном виде. Ставка на развлекательность не так уж часто оправдывает себя в искусстве, и, хотя "интересно" и "неинтересно" — критерий эстетически неопределенный, пожалуй, главным оказывается как раз то, что фильм скучный, что он не вызывает в детях эмоционального отклика. При том что героические истории, о которых повествует такой военный фильм, по внешним приметам отнюдь не совпадают (к примеру, в "Маленьком сержанте"... "Опасных играх"... "Полонезе Огинского"... "Тайне партизанской землянки"...)... Их роднит отсутствие современной целостной концепции событий войны, отказ от аналитического начала. Более того, им присуща единая стилевая манера. В детском фильме о войне не изжита до сих пор эстетика пересказа: из кадра в кадр, зачастую вполне профессионально, но это не меняет дела, пересказываются истории подвигов, сражений, боевых операций с единственной целью — показать, что и дети могут принимать в них участие. В фильмах такого рода много действия, выстрелов, музыки и почти нет крупных актерских планов, которые дали бы возможность вглядеться в человеческие лица, включиться в духовный и эмоциональный мир людей, совершающих подвиги... Двумя качествами — отвагой в бою и заботливым отношением к детям — как правило, исчерпывается характер героя-воина, который, в принципе, должен быть нравственным центром детского фильма о войне. На деле же все... взрослые герои детских фильмов безлики и неинтересны, а роль их чисто функциональна. И может быть, именно потому, что серьезная взрослая война в детском военном фильме не присутствует, фильмы такого типа отмечены часто печатью детского авангардизма. Нарушая всякие реальные пропорции, на первый план в них выдвигается герой-ребенок, чьи активные действия оказываются решающими в проведении боевой операции. Крайнее выражение этой тенденции — фильм "Пятерка отважных" (Сэпман И. Детям о прошлом // ПГЛ. С. 168—169).

Библиография: Салаўёў В. Барыска і Штэпанка над небам вайны... // ЛіМ. 12.IX.1975; Соловьев В. Попал мальчишка на войну // ВМ. 15.IX.1975; Бадичко Л. "Маленький сержант" // СБ. 22.X.1975; Крупеня I. "Беларусьфільм" —дзецям // НГ. 27.III.1976; Колесникова Н. Я иду к тебе, мама! // СФ. 1976. № 7. С. 42; Старых М. Фільм, прысвечаны дружбе // ЧЗ. 3O.X.1976; Макаров А. Маленький сержант // СКЗ. 1977. № 3. С. 13; Крупеня Я. Маленькі сержант // НГ. 30.III.1977; Аграновский И. Борискино детство // Заря [г.Брест]. 19.IV.1977; Татаринов М. Письмо из Остравы... // СЭ. 1979. № 11. С. 12—13; Чернушевич А., Светлов Б. О детях и для детей // СБК. С. 173—175;

A children's adventure film about a boy who became adopted by a regiment during the Great Patriotic war. Directed by L.Golub, a well-known director of films for children. Belarus-Czechoslovak co-production. Awards: a diploma and prize at Czechoslovak film festivals, a Dovzhenko silver medal. REVIEWS: as is always the case with the film director, his young protagonist is active, the actor is natural; the scenes on location in Czechoslovakia have been elaborated with great thoroughness: here some conventionality and theatricality of the atmosphere are superseded by moments of sincere and moving truthfulness (the duet of Vlasakova and Klimenkov is psychologically precise); the combination of poetic metaphor and the severe truth of the war determines the film's range of expression; the tragic truth of the events is left off screen (it is rendered only by the music), the focus is on adventure; there is an obvious crisis in children's war films: they emphasize entertainment, but this often does not work: the films turn out to be boring and similar to one another (this is true both of *The Polonaise by Oginski* and *The Little Sergeant*); the role of adults (including the character of the Soviet soldier) is purely functional, as a result the film bears the stamp of children's avant-garde tendencies: breaking all real proportions, the child-hero comes to the near foreground; in Golub's films the heroic and romantic atmosphere and the plot's dynamism are combined with showing the formation of a child's character in inhuman conditions.

НАДЕЖНЫЙ ЧЕЛОВЕК (НАДЗЕЙНЫ ЧАЛАВЕК) (A RELIABLE PERSON) — цв., обычн., 14 ч. (2 сер.), 3690 м (1-я сер. — 1811 м, 2-я сер. — 1879 м), 129 (63+66) мин., в/э 7—8.IV.1976 г.

Др. назв. "Будни и праздники".

По заказу Государственного комитета Совета Министров СССР по телевидению и радиовещанию.

Сц. А.Бизяк, А.Кривошеин; реж. **Днамара Нижниковская**; оп. Т.Тулушева [Т.Логинова при участии Б.Олифера и А.Зубрицкого]; худ. А.Чертович; комп. Е.Крылатов; звукооп. К.Бакк; втор. реж. В.Сюмаков; ред. О.Пушкин; худ.-грим. Г.Храпуцкий, Б.Михлина; худ. по кост. Г.Терещенко; монт. Л.Малахова; дир. С.Терещенко. В ролях: Л.Румянцева (Вера Павловна), А.Азо (Жерносек), И.Сидоров (Васько), Р.Янковский (Занемонец), В.Пащенко (Ахмед), С.Суховей (Аня), С.Жгун (Клава), А.Кожевников (Сомалец), С.Макарова (Галина Павловна), С.Торкачевский (Редько), В.Эренберг (Асьмугин), Н.Трисветова (Марина); А.Акулич, С.Михалькова, С.Турова, Н.Смирнов, Таня Астанина, М.Петров, Р.Маленченко, С.Хацкевич, А.Бунаев, М.Зенкевич, А.Коляда, Е.Мартусевич, А.Миронов, Н.Козловская, И.Рыжов, А.Кашперов, Г.Вельц, З.Осмоловская, Г.Алексеева, В.Молодцов, Г.Рогачева, В.Розенек, В.Токарев, А.Шевцов, А.Шкиленок, В.Дробышевский.

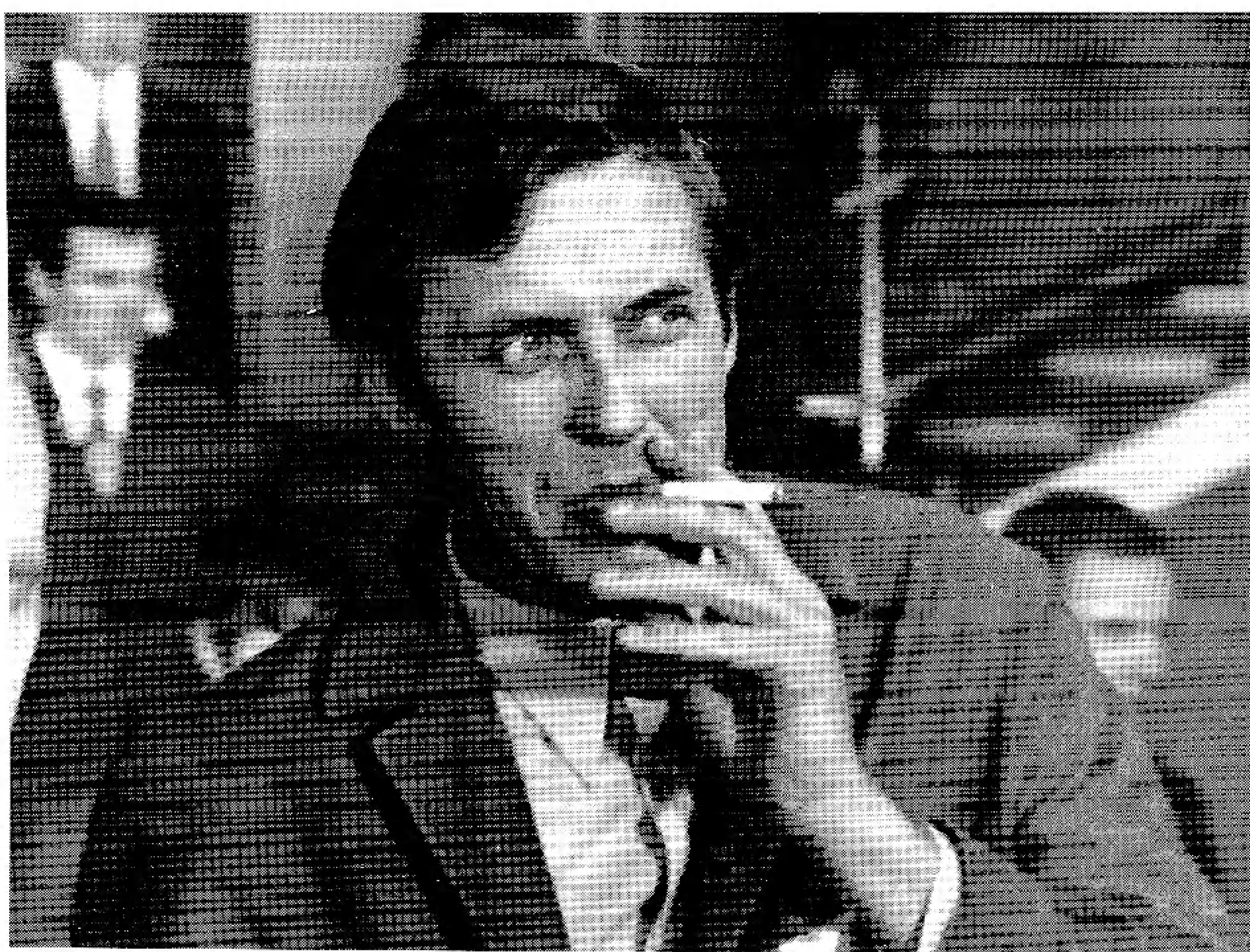
Телефильм.

Экранизация по мотивам романа белорусского писателя Алеся Осипенко "Неприкаянный молодик" (1971).

Хирург Вера Занемонец недавно перешла работать в Институт генетики, но она не удовлетворена, хотя у нее есть перспектива написать диссертацию и ее непосредственный руководитель Марина довольна ее работой. Приходит телеграмма от мужа ее сестры Гали — председателя колхоза Михася Васько, что та тяжело больна. Васько встречает Веру на станции, знакомит с геологом Виктором Жерносеком, рассказывает, что Галя попала под машину, когда бежала на ферму, чтобы застать его с зоотехником Аней, хотя все не так, как Галя придумала. Осмотрев сестру, Вера понимает, что ей нужна срочная операция. Михась просит Веру сделать ее, потому что в деревенской больнице нет хирурга. Вера колеблется: она не имеет права, но потом все-таки решается и спасает сестру. К ней приходит Аня, говорит, что Галина Павловна напрасно ревновала к ней. Вера советует ей уехать, но Аня отвечает, что в колхозе строят животноводческий комплекс, ей доверили это важное

дело и она не может сбежать. В гости к Васько приходит Жерносек, который работает на расположенной неподалеку буровой, хвалит председателя за хорошее руководство хозяйством: в Лисках есть газ, водопровод, центральное отопление. Васько отвечает, что надо, чтобы люди тянулись не в город, а к нему из города. В правление к Васько приходит Аня с заявлением об уходе. Васько не отпускает ее. Тогда она дает заявление на закупку молодняка в этом году, иначе еще 2—3 года комплекс будет нерентабельным. Васько объясняет, что нет денег, но все же берет заявление и звонит мужу Веры — ответственному работнику министерства — с просьбой о помощи. Васько отправляет Аню в командировку в племсовхоз. Вера навещает в больнице Галю, которая упрекает сестру — зачем она ее спасла. Вера доказывает, что Михась любит Галю. Раздраженная Галя говорит, что Вера и ее муж не любят друг друга. Вера потом советует Васько устроить Галю на работу, чтобы у нее было дело. Жерносек приглашает Веру на буровую, где она знакомится с Клавой, Ахмедом. На станции Вера, уезжающая домой, вновь встречается с Жерносеком, который едет в Минск в командировку.

На празднике у директора института генетики Асьмугина в честь открытия одного из сотрудников идут острые научные споры. Сергей Занемонец возмущается: все стали личностями, слишком много спорят. Вере неудобно за него. Она считает, что, если человек занят любимой работой, он личность. Ей звонит Виктор, предлагает встретиться. Она говорит ему, что, наверно, уйдет из института, потому что все время вспоминает ту операцию в Лисках, которую сделала самостоятельно. По настоянию мужа, который обеспокоен ее решением и считает, что ей надо отдохнуть, она едет на Кавказ. Жерносек советуется со своим бывшим однокурсником, научным сотрудником Института нефти и газа Сомальцом о перспективах добычи нефти в их районе. Сомалец настроен скептически и советует Жерносеку идти работать в их институт. Тот отвечает, что это не для него: он бродяга. Главный геолог Гордей предупреждает Жерносека, что их район могут закрыть, потому что ни одна скважина не дала нефти, и рекомендует изобретателя Редько, который создал прибор, помогающий буровикам. В горах у санатория "Красная



А.Азо — Жерносек

Поляна" Жерносек находит Веру. Она взволнована — что у него случилось? Он говорит, что решается судьба буровой. Если ее закроют, он уедет на Таймыр или в Тюмень. Вера напоминает ему об ответственности за свое дело. Жерносек признается ей в любви. Она запрещает ему об этом говорить и в тот же день уезжает. У Гали и Михася наладились отношения. Приезжает Вера, рассказывает, что рассталась с мужем. Галя переживает, что на Веру подействовали ее слова в больнице, но та объясняет, что в жизни каждого человека наступает время решений и она приехала сюда работать. Буровую посещает начальство, в том числе Сомалец, который говорит Жерносеку, что надо заканчивать работы, что они и так на иждивении у народа. Жерносек возмущен. Лаборантка Надя сообщает, что прибор Редько показывает наличие нефти. Приехавший вслед за Верой Сергей уговаривает ее вернуться в институт Асьмугина, где решаются общечеловеческие проблемы. Но Вера отвечает, что собирается спасать отдельных людей. Он предлагает устроить ее в Минске в любую клинику, но Вера не хочет, чтобы ее "устраивали": слишком долго она занималась не тем и надеется, что Сергей ее поймет.

"Па розных прычынах і ў рознай ступені не атрымаліся фільмы "Надзейны чалавек", "Факт біяграфіі", "Лясныя арэлі", як значныя і арыгінальныя творы аб сучаснасці. Але ёсць штосьці і агульнае ў іх: умоўнасць, трафарэтнасць і нявысветленасць канфлікту, ілюстрацыйны прынцып паказу. Схематызм, невыразнасць характараў, прыблізнасць або непаслядоўнасць аўтарскай канцэпцыі — асноўныя прычыны, якія абумовілі сярэдні ўзровень многіх беларускіх фільмаў апошніх гадоў... сюжэт [якіх] рухаўся ўхаластую, не аткрываючы глыбіні думак і пачуццяў. Міжволі ўспамінаюцца словы Даўжэнкі аб тым, што героі не могуць быць па думках і пачуццях вышэй за сваіх аўтараў" (Бондарава Е. Выпрабаванне часам // ЧЗ. 18.IV.1976).

Библиография: Бондарева Е. Слагаемые качества: Размышления критика о путях развития белорусского кино // СК. 9.IV.1976; Пятровіч А. Быць асобай // ЛіМ. 23.IV.1976; Нячай В. Мастацтва тэлэкрана // Звязда. 25.V.1976; Бабкова А. Гэты "нечаканы" глядач // ЧЗ. 18.VII.1978.

A TV film after the novel by the Belarusian writer A.Osipenko *A Restless Youth* about a young woman surgeon who is looking for her place in life. REVIEWS: the Belarusian TV films of the mid-1970's, which thematically address contemporaneity, attracted audiences by the seriousness of the problems raised and by the importance of the characters; the reason for the film's mediocre level is the standardized and obscure conflict, the illustrative nature of its dramatic composition, sketchiness in expressiveness of characters, inadequacy or inconsistency of the author's concept.

ПРИКЛЮЧЕНИЯ БУРАТИНО (ПРЫГОДЫ БУРАЦІНА) (THE ADVENTURES OF BURATINO)

— цв., обычн., 14 ч. (2 сер.), 3792 м (1-я сер. — 1854 м, 2-я сер. — 1938 м), 133 (65+68) мин., в/э 27.XII.1975 г.

По заказу Государственного комитета Совета Министров СССР по телевидению и радиовещанию.

Сц. И.Веткина; реж. **Леонид Нечаев**; оп. Ю.Елхов; худ. Л.Ершов; комп. А.Рыбников; стихи Б.Окуджавы, Ю.Энтина; втор. реж. В.Поночевный; звукооп. П.Дроздов; худ.-грим. Н.Немов; монт. В.Коляденко; худ.-декор. Л.Забавский; пост. танцев С.Дречина, Ю.Трояна; куклы В.Хovралевой; ред. Л.Поздняк; дир. В.Студенков. В ролях: Дима Иосифов (Буратино), Таня Проценко (Мальвина), Роман Столкарц (Пьеро), Томас Аугустинас (Артемон), Гриша Светлорусов (Арлекин), Н.Гринько (папа Карло), Ю.Катин-Ярцев (Джузеппе), Р.Зеленая (черепаха Тортилла), В.Этуш (Карабас-Барабас), Р.Быков (кот Базилио), Е.Санаева (лиса Алиса), В.Басов (Дуремар), Б.Цуладзе (хозяин харчевни); В.Букин, М.Петров, Ю.Баталов, В.Грицевский, Е.Королева, Вася Чумаков, артисты балета Государственного театра музыкальной комедии БССР.

Детский музыкальный телефильм-сказка.

Экранизация по мотивам сказки А.Н.Толстого "Золотой ключик, или Приключения Буратино" (1936).

Джузеппе, друг шарманщика Карло, находит "живое" полено: оно разговаривает и даже озорничает, едва не поссорив их. Джузеппе дарит полено Карло, и тот вырезает из него куклу — Буратино с длинным носом, учит его ходить, обещает послать в школу. Но у Карло нет денег, и он уходит, чтобы продать свою единственную куртку. Буратино озорничает, и старый Сверчок предостерегает, что его ждут опасные приключения. Буратино не унимается, и его едва не утаскивает в нору огромная крыса. Появившийся папа Карло спасает его и отправляет в школу с новой азбукой. Расстроганный Буратино обещает с завтрашнего дня "быть человеком" и купить папе Карло много новых курток. Вместе с другими детьми Буратино бежит в школу, но видит Карабаса-Барабаса, который зазывает зрителей в свой кукольный театр. Продав азбуку, чтобы купить билет, Буратино попадает на представление. Карабас допрашивает кукол, куда сбежала одна из них — Мальвина. Но зрители требуют начинать спектакль. Буратино видит, как по ходу представления Арлекин бьет Пьеро, и колотит Арлекина, а когда тот спрашивает, кто он такой, отвечает: "Я сделан из полена на радость людям". Куклы узнают и радостно приветствуют его. Дремавший за кулисами злой Карабас просыпается и в наказание за то, что Буратино сорвал представление, собирается использовать его на растопку очага. Но тот сначала, по совету кукол, заставляет его чихать (от этого Карабас становится добрым), а затем говорит, что не может лезть в очаг, потому что уже проткнул один носом в каморке папы Карло. Знающий тайну, связанную с нарисованным на холсте очагом, Карабас отпускает его, дав 5 золотых, чтобы Буратино и папа Карло не умерли с голоду и берегли очаг. За окном подслушивают кот Базилио и лиса Алиса. Уже ночь, и обеспокоенный папа Карло вместе с Джузеппе ищут Буратино. Утром тот бежит домой, собираясь по дороге купить куртку папе Карло и азбуку, но Алиса и Базилио уговаривают его разбогатеть, "посадив" деньги на Поле Чудес в Стране Дураков, где вырастет дерево, усыпанное монетами. По дороге они обедают в харчевне, и Алиса с Базилио уходят, оставив Буратино платить. Но ему удается сбежать от хозяина харчевни. Алиса и Базилио преследуют его, переодевшись разбойниками, и вешают за ноги, чтобы монеты, спрятанные во рту, вывалились, а сами уходят.

Буратино спасают Мальвина и ее верный пес Артемон. Она начинает учить и воспитывать Буратино и в наказание за озорство сажает в чулан. Пьеро в театре случайно слышит разговор Карабаса и продавца пьявок Дуремара. Когда тот ловил пьявок в пруду, черепаха Тортилла просила его не делать этого, пообещав дать волшебную вещь, дающую счастье. Но ему нужны были деньги, и черепаха удалилась, сказав, что никто не увидит золотой ключик. Пьеро убегает. Карабас с Дуремаром бросаются в погоню. С помощью летучей мыши, подосланной Базилио и Алисой, Буратино сбегает из чулана, приходит на Поле Чудес и "сажает" деньги. Алиса доносит полицейскому начальнику, что на пустыре сидит воришка, а Карабас требует послать погоню за Пьеро. Полицейские бросают Буратино в пруд, а его деньги кот и лиса делят, предварительно подравшись. Лягушки спасают Буратино и приводят Тортиллу, которая отдает понравившемуся ей мальчику золотой ключик. Но она не помнит, какую дверь надо им открыть. В лесу Буратино встречается с Пьеро, который рассказывает о том, что услышал в театре. Узнав о погоне, Буратино прячет Мальвину, Артемона и Пьеро в пещере, а сам отправляется в харчевню, где пируют Карабас с Дуремаром, и, спрятавшись в кувшине, "страшным" голосом заставляет Карабаса сказать тайну: дверь находится в каморке папы Карло за нарисованным очагом. Буратино выдают Алиса с Базилио, но ему удается бежать. Карабас и Дуремар с полицейскими бросаются в погоню. Начинается сражение между ними и куклами. На помощь приходят папа Карло и Джузеппе. В каморке папы Карло Буратино открывает золотым ключиком дверь за очагом и встречает Сверчка, которому говорит, что без приключений ничего не добьешься. Пройдя через подземелье, герои оказываются на сцене театра перед современными ребятами.



Р.Быков — кот Базилио, Д.Иосифов — Буратино, Е.Санаева — лиса Алиса

"...Незадолго до начала съемок [этой картины]... я посмотрела [итальянский] фильм "[Приключения] Пиноккио"... Фильм этот мастерски, отлично снятый... но от картины остается тягостное впечатление. Чего только не претерпевает бедный мальчишка! И ноги у него сгорают, и вешают его, и гипсовым обедом за непослушание кормят, и в осла превращают, и в море топят... В жестокий, безжалостный мир попадает обретший душу маленький деревянный человечек. Фильм "Приключения Буратино", по мысли авторов, прямая противоположность "Пиноккио"... Вспоминаю слова оператора Ю.Елхова: "Нам бы хотелось, чтобы Буратино появился на свет не просто из полена. А из света, музыки, солнца, заботливых человеческих рук" (Борисоглебская Е. "Приключения Буратино" // СЭ. 1975. № 16. С. 21).

"Фильм снят с изяществом и элегантностью... Веселая озорная игра в первых эпизодах как бы определяет тональность, образную стилистику фильма. Итак, мир детских забав — куда приглашают авторы фильма как актеров, так и зрителей. Ребята играют в Буратино как по ту, так и по эту сторону экрана. С таким же увлечением вступают в игру и взрослые. В веселом представлении мальчики и девочки превращаются в кукол, а взрослые становятся котом, лисой, черепахой... В этой игре совсем необязательны маски — несколько деталей, и на экране предстает столь знакомый нам мир... Одним из "действующих лиц" фильма становится юмор. Все роли окрашены иронической краской. С наивным добродушием представляет мудрую черепаху Тортиллу Рина Зеленая. А сколько выдумки и изобретательности в образе кота Базилио!.. Ролан Быков... играет самозабвенно, заразительно, не боясь преувеличения и гротеска. Этот старый плут, побитый жизнью, постоянно остается в дураках... Он скорее жалок, чем страшен. И вообще это добрая сказка. И даже самый "страшный злодей" — Карабас-Барабас выглядит просто ряженым чудаком. Да, это веселая и добрая картина. Весь радужный мир сказки несет в себе неуемный Буратино... Озорной мальчишка с завидным юмором относится ко всем своим злоключениям. Он не сражается всерьез со злодеями, а скорее играет в сражение. Его глаза лукаво блестят, а улыбка до ушей. Но ни на минуту маленький артист не забывает, что он деревянный человечек. Поэтому походка, как на шарнирах, поэтому намеренная угловатость движений. Так условность сказки счастливо сочетается с безусловностью живых актеров... Л.Нечаев развивает художественный принцип, найденный в фильме "Айболит-66". Когда-то картину

Р.Быкова называли талантливым экспериментом. Сейчас это стало художественной нормой, даже традицией, определяющей еще одно направление в нашем кинематографе. Сочетание театра и кино — вот в чем смысл творческих поисков" (Кваснецкая М. В главной роли — сказка // КП. 8.I.1976).

"Прародители этой сказки в Италии и писатель А.Толстой, рассказавший историю Буратино русским детям, великолепно чувствовали очарование таинственного и великую силу того, что на первый взгляд кажется бесполезным. Не случайно в старом холсте из каморки папы Карло соединилось и то и другое... [Авторы фильма] превратили игру в настоящий праздник детства... Поскольку это Страна Дураков, то и вход в нее должен быть нелепый. Стоят посреди чистого поля ворота, в них храпит сторож. Зачем ворота, зачем сторож, если забора все равно нет? И, главное, зачем протискиваться в ворота, когда можно обойти их стороной?.. Маленькие зрители мгновенно и охотно оправдывают фантазию режиссера. Оправдывают вслед за актерами, которые, поверив в невероятные события, происходящие в фильме... играют с таким удовольствием, словно в море плещутся, словно с гор катаются, словно лакомятся чем-то вкусным... В хорошей сказке непременно должна быть капля грусти, чтобы радость рядом с ней была более ощутимой. Эта капля грусти в фильме — от Кота и черепахи Тортиллы... Но печалиться приходится недолго: если Тортилла в песне... так лихо рифмует "Буратино" с "бурой тиной" — значит сил у нее хватит еще лет на триста... Музыка... сопровождает фильм от начала и до финала, когда раздвигаются половинки занавеса, и мы видим, что все события происходили не просто в фильме, но и на театральных подмостках внутри самого фильма... Очарованность театром — стержень, на котором держится картина... И персонажи сказки делятся не на плохих и хороших, а на тех, кто понимает и любит театр и кто театр не любит. Поэтому Карабас-Барабас не такой уж злодей. Оправдание ему — привязанность к театру... И мудрость Тортиллы не только в опыте прожитых лет: она пришла к великой мысли — театр, искусство, талант не продаются и не имеют цены. Вместе с золотым ключиком, как эстафету жизни, передает она эту свою мудрость Буратино" (Борисоглебская Е. "Приключения Буратино" // ТиР. 1976. № 4. С. III—IV).

"...Своеасаблівым пралогам [дзіцячымі малюнкамі, у якіх юныя мастакі, кожны па-свойму, расказваюць пра Бураціна] аўтары адразу ўводзяць гледача ў свет знаёмай казкі. І разам з тым яны нібыта працягваюць расказ, пачаты дзецьмі. Але стваральнікаў цікавіць не столькі развіццё фабулы добра вядомай казкі, колькі перадача яе атмасферы, настрою... Фільм зроблен як яркае захапляючае відовішча, дзе разыгрываецца вясёлы музычна-эксцэнтрычны спектакль... Аўтары фільма не баяцца час ад часу напамінаць аб [яго] умоўнасці... Разыгралася віртуозная, па ўсіх правілах эксцэнтрычнай камедыі бойка за грошы паміж лісой Алісай і катом Базіліа... У нейкі момант нават не вельмі назіральны глядач заўважае, што адзін з акцёраў тузае ляльку, што ўсё гэта... выдатны кінатрук. А самы фінал стужкі? Праз рамку аднаго з малюнкаў Бураціна і яго сябры выходзяць на сцэну. І вось ужо сярод вясёлых юных гледачоў мы бачым у тэатральнай зале і юных акцёраў, але ўжо без грыму... Значная частка абаяльнасці Бураціна ў фільме ідзе ад яго юнага выканаўцы... які на дзіва пластычны і музыкальны. Яго шчырая ўсмешка, вясёлы галасок надаюць усяму фільму нейкі асаблівы эмацыянальны зарад... Зробленыя ў сатырычна-гратэскавым плане, [вобразы лісы Алісы і ката Базіліа]... набылі новыя фарбы і адценні. Дуэт Р.Быкаў і А.Санаева — цудоўны, іх ігра пакідае ўражанне бліскучай імправізацыі... У фільме супадаюць рэжысёрская задума і аператарскае рашэнне... Пралог... нібы вызначыў і выяўленчую пабудову ўсёй стужкі. Яе кадры — быццам ажыўшыя малюнкі, яркія, дынамічныя. Наўмысная дэкаратыўнасць колераў многіх кадраў таксама садзейнічае раскрыццю задумы. Трэба яшчэ адзначыць добрае адчуванне аператарам спецыфікі тэлебачання. Кампазіцыя кожнага кадра прадумана... і патрэбная дробязь падаецца так, што яна будзе абавязкова заўважана. Ні адзін нюанс у настроі герояў не застаецца па-за ўвагай камеры, яна чуйна рэагуе на кожны рух, жэст... Камера не проста садзейнічае стварэнню на экране неабходнай атмасферы, а нават "задае тон". Характарыстыка вобразаў ствараецца перш за ўсё рытма-пластычнымі сродкамі, якія адпавядаюць музычна-эксцэнтрычнаму жанру... І ў выніку дасягаецца выразнасць пантамімы, калі характар "прачытваецца" па аднаму руху, жэсту... Кожны герой у фільме мае сваю дакладную музычную характарыстыку, якая не толькі дапаўняе вобраз, але і значна садзейнічае яго раскрыццю... Музыка садзейнічае імкліваму, лёгкаму руху фільма, абумоўленаму самой стылістыкай кінастужкі. Але недзе ў другой часціы тэмп... запавольваецца. Гэта, відаць, тлумачыцца тым, што аўтары часам усё ж ідуць за сюжэтам, баючыся парушыць яго паслядоўнае развіццё. Але галоўнае, што фільм атрымаўся вясёлы, маляўнічы, звонкі і рытмічны. Зроблен ён удала, з настроем, у форме, даступнай дзіцячай аўдыторы" (Старых М. Новыя прыгоды Бураціна // ЧЗ. 10.IV.1976).

"Музыка... шмат у чым садзейнічала трыумфальнаму поспеху карціны. Песні тут ужо не проста ўстаўныя нумары. Іх нельга выкінуць са структуры фільма: яны частка сюжэта і... усёй вобразнай сістэмы фільма. Музыкай прасякнута яго пластыка і перш за ўсё акцёрскія работы... Л.Нячаеў так тлумачыць канцэпцыю свайго героя: "Бураціна ўдачлівы, таму што прастадушны і даверлівы. Ён не здольны зрабіць іншым зло. І чарадзейныя сілы быццам бы заслужана ўзнагароджваюць яго за бескарыслівасць і дабрыню. Як яны ўзнагароджвалі Іванку Дурненькага і юных герояў народных казак". Калі пасля гэтых слоў я глядзела фільм, мне здалося, што характарыстыка Бураціна, дадзеная рэжысёрам, вельмі стасуецца да абліччa самога стваральніка мюзікла: "Мне шанцуе, і ў мяне ўсё атрымліваецца", —чытала я паміж кадрамі. — "Вось вам тэатр ценяў, а вось тэатр лялек. Глядзіце!" "Ці, можа, хочаце убачыць камедыйныя трукі "пад Гайдая"? — І гэта зусім у духу мюзікла". Ва ўяўнай лёгкасці стварэння карціны, вядома, — вялікая "закадравая" работа рэжысёра... Безумоўна, не ўсе думкі карціны дайшлі да дзяцей у поўным аб'ёме. (Чаму, напрыклад, Карабас-Барабас бачыць на фоне заслоны толькі цені лялек? Або эпізод з вартаўніком, які пільнуе ўваход у Краіну Дурняў. Для разумення гэтага патрэбен жыццёвы вопыт.) Але рэжысёр ніколі і не ставіць перад сабой такой задачы... Ён любіць успамінаць словы А.Талстога: "Пісьменнік ніколі не павінен пісаць толькі спецыяльна для дзяцей, — спускацца да ўзроўню разумення дзіцяці, прысядаць перад ім і прытварацца, што ён сам маленькі... Яму [дзіцяці] заўсёды імпануе дарослы чалавек, таму што яно само хоча быць дарослым" (Чарнушэвіч А. У пошуках залатога ключыка // МБ. 1983. № 9. С. 33).

"Фильмы-сказки для детей всегда обильно "приправлялись" музыкой, и нужно было сделать только один шаг, ориентируясь на образцы, чтобы сказка стала собственно музыкальной. Этот шаг сделал... Л.Нечаев, поставивший... "Приключения Буратино" и "Красную Шапочку". В истории Буратино содержались все предпосылки для музыкального решения. Здесь на равных правах существовали злодеи... и добряки... Здесь звери... куклы... Буратино — становились живыми персонажами. Этот мир не мог обойтись без музыки, без песен, без танцев. Участие в постановке... А.Рыбникова во многом определило успех картины... В сказке... Толстого уже имелись два самостоятельных слоя — реальность сказочной жизни и реальность кукольного театра. Все в истории по-сказочному зыбко. Однако эта волшебная легкость переходов от сказочного к человеческому вовсе не беспредельна. Современные ритмы, замечательная работа актеров... изобретательность в решении отдельных сцен все же не смогли победить некоторой жанровой неопределенности, стилевого разнобоя" (Шилова И. Музыкальный фильм. М., 1984. С. 38).

"В телевизионном фильме элементы разных искусств могут сочетаться более органично [чем в кино]. Их связь оказывается менее жесткой, комбинации — более свободными. Синтез их имеет другую природу, происходит на другом уровне восприятия... Нерасщепленное

поэтическое слово, театральная мизансцена, цирковая пантомима получают здесь свой голос, сохраняют свою сферу, свою магию воздействия, не производят впечатления вставных концертных номеров, как это случается даже в талантливых киноработах... Конечно, при этом существует и опасность эклектики, превращения сказочного действия в подобие капустника на телеэкране. В конечном счете все зависит от того, насколько точно угадан сам жанр телевизионной сказки для детей... Впервые это в полной мере удалось авторам музыкальных фильмов-сказок "Приключения Буратино" и "Про Красную Шапочку"... Герой этой ленты не похож на всех Буратино, которые были до него... не кукла, а живой мальчишка... Приклеенный картонный нос... гримеры вовсе не стараются выдать за настоящий. Даже напротив — хотят, чтобы зрители догадались: это часть театральной маски... [Сценарий И.Веткиной начинался] с событий, происходящих в обыкновенном пионерском театре... В фильме этот длинный пролог отсутствует, но внутренняя ситуация детского спектакля с переодеванием осталась. Дети-актеры разыгрывают перед нами свой любимый сказочный сюжет, произносят знакомые... слова... Для телеаудитории становится важным не только то, что говорится, но и как говорится, играется... В чем же секрет успеха... фильма?.. Конечно, тут и хорошие актеры, и прелестные песни, сразу вдруг оказавшиеся у всех на устах, и использование театральных и цирковых трюков, и славные куклы, и удачно подобранные исполнители детских ролей — легко импровизирующие, артистичные... [Все] это можно встретить и в других фильмах, а вот неудержимой жизнерадостности, светлого, искрящегося, праздничного веселья в них почему-то не ощущаешь... Почему же Буратино получает золотой ключик?.. Авторы предлагают свою версию... Потому, что он ребенок. Обыкновенный ребенок, с детским взглядом на вещи, детской непосредственностью и чистотой... "Не торопись взрослеть", — говорит [мудрая Тортилла]... неугомонному Буратино. Эти слова — ключ к пониманию фильма. Весь он пронизан детским мироощущением. Дети в нем — точка отсчета, нравственная мера, полнота бытия, сама подлинность проявления человеческой природы... Особенно удачен финал фильма — неожиданный, озорной и емкий по смыслу... Зал становится равноправным персонажем представления... Песня объединяет зрителей и актеров в одном чувстве любви к веселой сказке и ее героям. В этом эпизоде особенно четко проявилась природа телевизионного творчества" (МСиМР. С. 20—23).

"[Л.Нечаев:] Когда руководство ЦТ просмотрело "Буратино", их реакция превзошла все мои ожидания: они встали и зааплодировали. "Леня, — говорили мне, — ты знаешь, что ты сделал?! Это же новый жанр: детский телевизионный музыкальный фильм!" Но когда я снимал "Буратино", я, конечно же, не думал об этом. Мне хотелось сделать новую сказку. Были картины Роу, существовал определенный канон: было детское кино и было взрослое кино. Они не пересекались. Я же задумал создать семейную сказку, которую могли смотреть все, включая бабушек и дедушек. Наверное, получилось: стали приходить письма — спасибо, телевизор стали смотреть вместе, всей семьей. В принципе условия игры, которые мы придумали, позволяли говорить серьезно и о серьезных вещах. Первое, от чего мы отказались и чем нарушили канон, — это деление на черное и белое, положительных и отрицательных. В сказке появились полутона" (Бражников И. Долгий фильм о детстве, или О чем поет Дуремар? // УГ. 9.XI.1993).

"Приключения Буратино" киностудией "Беларусьфильм" приняты не были. А ведь мне казалось, что "Буратино" обречен на успех... И сделан был принципиально по-новому. Мы хулиганили. Радостно хулиганили. Для меня тогда не существовало канонов. По причине крайней бедности я в детстве очень мало смотрел фильмов. Телевидения не было, а билет в кинотеатр стоил недоступно дорого. И поскольку я фильмов не смотрел, кино не знал, то и все делал по-своему. И потом уже даже возвел это в принцип — не смотрел детское кино, чтобы не "обрастать" штампами. И только сейчас, к старости, стал с большим удовольствием смотреть детские фильмы... С решением своего начальства я согласиться, конечно, не мог, и повез сам картину в Москву. Между прочим, последний эпизод, когда дети хлопают самим себе и фильму, придумался в самый последний момент, снял его незаконным образом в чужом павильоне и приклеил уже в Останкино. Просмотр кончился, и раздался гром аплодисментов... Меня тут же спросили: "Какую картину поставите к следующему Новому году?" (Нечаев Л. Полбуханки черного хлеба // ...И дольше века длится детство. М., 1995. С. 3—4).

"[Л.Нечаев:] Музыка и изображение — это два "языка" кино, и они понятны всем. "Приключения Буратино", например, купила 91 страна, "Про Красную Шапочку" — 86. И везде они популярны, понятны — во многом благодаря музыке. Японцы перевели все песни из "Приключений Буратино" — так они им понравились. Ничего удивительного, ведь со мной работали мастера" (Хлебникова Г. Дайте потрудиться душе... [Интервью Л.Нечаева] // Антенна. 25—31.VIII.1997).

Библиография: Самовер Т., Шаварская Т. "...Деревянный выйдет человек" // СБ. 5.VI.1975; Павлючик Л. Урок добра // ЗЮ. 17.IX.1975; Залужная В. Чистая нота добра // ВМ. 19.I.1976; СХТ. С. 166—167; Бобкова А. Зритель есть зритель [К итогам заочного читательского референдума о белорусских фильмах 1976—1977 гг.] // ЗЮ. 13.VI.1978; В пути. Белорусское кино сегодня [Из беседы за "круглым столом" на выездном секретариате Союза кинематографистов СССР] // ИК. 1978. № 6. С. 27—28; Бабкова А. Гэты "нечаканы" глядач // ЧЗ. 18.VII.1978; Павлючик Л. Добрый экран. Заметки о белорусском кинематографе для детей и юношества // ЗЮ. 5.IV.1979; Нячай В. Прафесія рэжысёра — дабрата // ЧЗ. 4.VIII.1979; ЖЛС. С. 53—54; Зеленая Р. Разрозненные страницы. М., 1981. С. 178—179; Бочаров Э. Леонид Нечаев // Экран детям. 1984. № 8. С. 7; Светлов Б. Веселое, доброе, разное // ЗЮ. 24.I.1985; Чернушевич А., Светлов Б. О детях и для детей // СБК. С. 180—181; Крупеня Я. Героі фільмаў — дзеці [Гутарка з Л.Нячаевым] // НГ. 9.VI.1986; СКИ. С. 65; Матлахова О. Ребенок за 150 ре [Интервью с Л.Нечаевым] // КГ. 1993. №1. С. 13; Лемехова Е. Собачья жизнь: в анфас и в профиль [Интервью с Л.Нечаевым] // Веч. Москва. 30.VIII.1993; Щукина М. Мальвина выросла, а сказка осталась // ТВ Парк. 1996. № 3. С. 15; Лешко Ю. Лучший сказочник "Беларусьфильма" // На экранах. 1999. № 4. С. 6—7.

A children's musical TV fairy-tale film after A.N.Tolstoi's fairy-tale under the same title about the adventures of a wooden boy. Directed by L.Nechaev, a master of children's cinema. REVIEWS: the charms of the theater are the pivot which keeps the film intact; this is a film, which shows how a small person begins to understand that art and talent are priceless; Nechaev develops the artistic principle (the synthesis of theater and film) which was used by R.Bykov in the film *Aibolit - 66*; the young actors' manner of acting includes the pathos and comic nature of the puppet show and realistic exactitude, and adult actors behave like children; all of them are treated in an ironic way; the young actor playing the part of Buratino is exceptionally musical and charming, he has a specific angular plasticity of a wooden doll; the film's children are a moral yardstick and personification of the plenitude of life; this is a bright musical eccentric spectacle, and the authors are not afraid of reminding of its conventionality; the film's accomplishments could not overcome some genre indeterminacy and stylistic eclecticism; Nechaev created his own kind of a musical TV fairy-tale; each hero has his/her own accurate musical characteristics, the music contributes to the film's swift light movement, the songs are not just a kind of divertissement but part of the system of images; the composer Rybnikov's participation to a great extent accounted for the film's success; children's pictures concerning Buratino, which determine the visual solution of the film, serve as a peculiar prologue; the director of photography feels TV's specificity quite well; beside the things mentioned above (other films also contain these qualities), the secret of the film's success lies in irrepressible joie de vivre and a bright sparkling festive merriment; the director tried to make a fairy-tale for a family, and the viewers appreciated it in their letters; the children perceived the film's events while adults cared for a whole complex of ethic, aesthetic and educational problems; the film was shown in 91 countries.

ФАКТ БИОГРАФИИ (ФАКТ БІЯГРАФІІ) (A BIOGRAPHICAL FACT) — ч/б., ш/э, 7 ч., 1950 м, 71 мин., в/э 13.XII.1976 г.

Др. назв. "Скошенные травы".

Сц. Л.Арабей, Д.Василиу; реж. **Борис Шадурский**; оп. И.Ремишевский; худ. Е.Ганкин; комп. О.Янченко; звукооп. В.Устименко; втор. реж. А.Лейзенберг; втор. оп. С.Грязнов; худ.-грим. В.Антипов; худ. по кост. А.Лозицкий; монт. В.Антипова; ред. Р.Гущина; дир. И.Филоненко; худ. рук. А.Столпер. В ролях: Л.Неведомский (Павел Шумов), Т.Лаврова (Людмила Викторовна), И.Малышева (Ира), Н.Зоткина (Таня), В.Базин (Иван), Н.Маркина (Зоя Савельева), В.Перевалов (Виктор Зайчик), Г.Рогачева (судья); Э.Виторган, Г.Штиль, Т.Алексеева, А.Масюлис, З.Стомма, С.Михалькова, П.Кормунин, В.Грицевский, И.Сидоров, Н.Розанцева, Р.Домбровская.

Психологическая драма.

Экранизация по мотивам повести белорусской писательницы Лидии Арабей "Череда" (1972).

Ответственный работник министерства Павел Иванович Шумов приглашается в суд в качестве народного заседателя. Слушается дело семнадцатилетнего парня, токаря Вити Зайчика, который, будучи в нетрезвом виде, угнал грузовик, врезался в такси и покалечил шофера. Витя говорит, что признает свою вину, что пил один и не помнит, куда и зачем ехал. Второй народный заседа-тель возмущается: разве для этого растили Виктора родители? Выясняется, что отца Витя не знает, а мать на суд не явилась: очевидно, Витя дал неправильный ее адрес. Потерпевший Соляков называет Виктора хулиганом, бандитом с большой дороги. Вмешивается Зоя Савельева, воспитательница общежития, где живет Витя: они собираются пожениться, и Зоя предупредила Витю, что, если он будет пить, у них ничего не выйдет; в тот день они должны были ехать к ее родителям в деревню, а он пришел пьяный (дружки с получки напоили), и Зоя прогнала его: вот он и бросился в эту машину, чтобы догнать ее. Виктору дают минимальный срок. Зоя обещает ждать. Витя просит у нее прощения. Шумов пытается узнать у секретаря суда адрес или имя матери Вити, но известны лишь инициалы... В кабину башенного крана к молодому Павлу работница столовой Таня Зайчик приносит голубцы: он вчера так хотел, а ему не хватило. Строитель Иван предупреждает, чтобы Павел не ухаживал за Таней, — с ней ходит он. Но Павел приглашает Таню в кино. Она рассказывает о себе: сирота — отец погиб на фронте, мать умерла потом. Павел собирается поступать в строительный институт... Шумов возвращается домой, забыв купить подарок жене на день рождения, но четырнадцатилетняя дочь Ира купила подарки от себя и от него. Сослуживцы хвалят Людмилу Викторовну — великолепного хирурга, обаятельную, красивую женщину... На свидании Таня говорит Павлу, что им не нужно встречаться: она сама навязалась, а он уедет в город и забудет ее. Павел промок, и Таня приводит его на старую мельницу переждать дождь. Вскоре Таня провожает его в город... Шумов приходит к Зое, чтобы найти мать Вити; возможно, он его сын.



Л.Неведомский — Шумов, Т.Лаврова — Людмила

Зоя говорит, что та до сих пор его любит и лучше ему уйти. Шумову становится плохо с сердцем. Приходит мать Вити — это не Таня. Людмила Викторовна, забрав мужа из больницы, расспрашивает, что его мучает. Он рассказывает о Тане. Встретив и полюбив Люду, он написал Тане, но она не ответила, а потом пришло письмо от ее хозяйки, что Таня уехала. Даже выяснив, что Витя не его сын, Павел мучается. Он хочет поехать в город своей юности. Жена поддерживает его. Приехав, Шумов разыскивает Ивана, который стал известным строителем... Иван предлагает Тане выйти за него замуж. Она отвечает, что они с Павлом не просто встречались. Иван обещает, что словом не попрекнет... Иван говорит, что Таня очень любила Павла, что не знает, где она, и не советует искать: что Павел теперь может сделать? Шумов едет домой. Его попутчик напоминает прочитанные в книге слова о том, что за дверью каждого человека должен стоять кто-то с молоточком и постукиванием напоминать: если ему хорошо, то, может, кому-то плохо.

"Шумов куда-то ездит, ходит в какие-то учреждения, но за серией его поступков не проявляется характер, личность этого человека. Поиски героя не раскрывают, а, наоборот, заслоняют от зрителей его душевные переживания... Свою роль тут сыграл и выбор актера, который подходил как типаж, но не смог показать внутреннюю сложность образа... Если уж авторы хотели разбудить в нас "голос совести", то, по крайней мере, они сами должны были проявить большую заинтересованность в анализе поступков самого героя — не с тем, чтобы "разжевывать", а с тем, чтобы создать у зрителя особое настроение, состояние, "потрясение" перед нравственной высотой человека. Иначе за намеренной "простотой" изложения теряется пафос произведения — оно не достигает нужного эффекта... Режиссер настолько "отстранил" материал от своего "я", что и индивидуальность его как художника почти никак не проявляется в картине. Может быть, чуть-чуть его образное видение "проклевывается" в сцене встречи Шумова со случайным попутчиком" (Пушкина М. Право на дебют // ЗЮ. 8.XII.1976).

"Довольно сентиментальную историю [авторы фильма]... поставили в неожиданно рациональном ключе... Характерно, что и первоначальное лирическое название сценария "Скошенные травы" в процессе работы сменилось на более холодное. Мелодраматизм ситуаций, правда, не уничтожен, но подретуширован в соответствии с требованиями хорошего вкуса. Драма главного героя... не только в том, что в молодости он под благовидным предлогом... предал любимого человека. Страшнее то, что он заставил себя забыть об этом... Настоящее в фильме подано в общем-то информационно. Зато прошлое, возникающее в сознании героя, подано достаточно интересно. Эти куски (среди них особенно выделяется эпизод на танцплощадке) при помощи музыки, костюмов, найденных деталей умело стилизованы под пятидесятые годы... В заслугу режиссеру следует поставить запоминающийся образ Тани... Доверчивость и стойкая кротость Тани, какой она является Шумову в воспоминаниях, придают дополнительное измерение его поступкам. Мы начинаем понимать, как сильно должно тревожить человека такое внезапное и пронзительно острое воспоминание. В начале картины Шумов выглядит безупречным человеком, преуспевающим руководителем...

Но, напоминает нам фильм, под видимым благополучием могут таиться довольно неблаговидные дела, если молчит голос совести. У Шумова этот голос, пусть поздно, но заговорил. Поэтому он нам в общем симпатичен. Главный герой фильма должен располагать к себе — иначе теряется зрительское соучастие и сопереживание — важнейшие компоненты успеха... Может быть, поэтому авторы... отошли от повести [где]... однозначно было сказано, что Павел Шумов оставил Таню с ребенком. Герой же Неведомского ... не подлец... Нравственный итог картины ясен... Публицистичность финала усиливают кадры, в которых мы видим человеческий водоворот на улицах Минска. В этом безмолвном эпизоде отчетливо видна мысль авторов, предостерегающих от бездушного отношения к людям вокруг нас... Конечно, это средний фильм, однако фильм, отличающийся четкой авторской позицией и несущий не столь уж тривиальное содержание. Правда, попытка режиссера уйти от чистой мелодрамы была не очень обеспечена возможностями сценария... Скудный, не блещущий новизной изобразительный ряд никак не может удовлетворить взыскательного зрителя... [Здесь] правда, есть эффектные пейзажи, съемки скрытой камерой, но почему-то они существуют не внутри сюжета, а только рядом с ним... Складывается впечатление, что весь фильм снимался по обязанности, а отдельные кадры — для души.... Зато художник-постановщик... может записать в свой актив интересное изобразительное решение "ретро-эпизодов". Гармонично входит в общий строй картины лиричная и одновременно будоражащая музыка... За исключением двух-трех эпизодических ролей, удачно подобраны актеры... Особый разговор о Л.Неведомском... Актер вроде бы все делает точно, и тем не менее образ Шумова не стал событием. Причиной тому, в первую очередь, особенности литературного материала. В повести Шумов — человек неоригинальный. Такой же он и в фильме. В кино всем хочется увидеть не ординарные, а яркие, запоминающиеся характеры... Правда, можно предположить, что актер с более сильной индивидуальностью... все же смог бы собой заполнить пустоты драматургического материала... Более определенна иная потеря... Пропал практически весь колорит, тщательно выписанный быт минчан, что было одним из основных достоинств первоисточника. Несомненно, лента... из-за этого проигрывает. Опущена как ненужная национальная и профессиональная определенность героев. Города и профессии превращаются в знаки, а вместе с ними абстрактнее становятся и герои. Несмотря на все эти недостатки, фильм был неплохо принят зрителями" (Михайлов Д. На полпути к зрителю // ВМ. 19.I.1977).

"В картине... слишком много неясностей именно с мотивами поступков и с характерами главных героев... Судя по тому, с какой резкостью противопоставляется проза благополучия настоящего дня — налаженный быт, дежурные нежности домашних — и поэзия суровой прозы послевоенного времени с его открытостью и непосредственностью отношений между людьми, кажется, что герой казнит себя за предательство первого, по-настоящему живого чувства. Но постепенно, по мере развертывания ретроспекции, выясняется, что чувство было не совсем настоящим. Исходные мотивы морального поведения и "самосуда" героя круто меняются прямо на ходу. Дальше начинается драма, которой нет конца. Ибо что ж тут можно исправить, если у героя нет иного чувства к женщине, кроме жалости, и если той женщине не надо никаких благ, кроме любви... Драма безысходна, но заключает в себе, по мысли авторов, моральный урок, который итожит случайный попутчик Павла в последних кадрах картины. Попутчик не знает всех подробностей истории героя, но, видимо, читал рассказ А.Чехова "Крыжовник", где говорится о... человеке с молоточком, который должен стоять за дверью каждого довольного, счастливого человека и напоминать стуком, что есть люди несчастные, и пересказывает эти мысли своими словами. Они берут за живое в рассказе Чехова, но в фильме... оставляют равнодушными, поскольку кажутся необеспеченными художественным исследованием конкретного жизненного материала. Пока предметом "Факта биографии" были этические нормы человеческого общежития: порядочность, искренность, душевность, благородство, мелодраматическая форма добросовестно "работала". И перестала "трудиться", едва обозначились задачи ей непосильные, едва выкристаллизовалась тема исколотой совести. "Факт биографии" — пример того, как мелодрама попыталась стать драмой и надорвалась на этом поприще" (Богомолов Ю. Драма мелодрамы // СК. 18.III.1977).

"[Картина]... начинается так, как впору начинаться суровой психологической драме... Ведь все то, что у него [героя] сегодня есть: удачно построенная биография, внешнее преуспеяние — фундаментом своим имеет обман, измену... Главное ощущение, с которым смотришь [фильм]... ощущение недоумения. Ситуация аристотелевского узнавания, обрушившаяся на героя, вовсе почему-то не делает его узнаваемым для нас. Кто он — добрый, но слабохарактерный? Тогда чем же обеспечено его сегодняшнее преуспеяние? Расчетливый негодяй, сделавший в свое время ставку на удачную женитьбу? Не похоже, да и сомнительно, чтобы у такого вдруг, во мгновение ока, проснулись угрызения совести. Сильный человек, который после юношеского увлечения встретил настоящую любовь? Тогда откуда же сегодняшние метания, растерянность — впору подростку? В искусстве факт и предмет изображения не совпадают — приходится напоминать эту тривиальность. Взгляд художника способен в обычном разглядеть неожиданное... Чувства "вообще", мысли "вообще" вызывают в зрительном зале не эстетическое переживание, а "вообще" ознакомление. Фильм оказывается тогда фактом биографии режиссера — не искусства... Если учесть, что в этой системе абстракций только Т.Лаврова... выглядит естественным, живым, полнокровным человеком, сюжет приобретает удивительный перекос. Ибо здесь, дома, в семье, все — настоящее, всамделишное, понятное; там, за тридевять земель, за годами и десятилетиями — туман, ходульные загадочные выспренности. Но героя тянет почему-то именно в туман..." (Демин В. Позиция дебютанта: Заметки о молодой режиссуре // Кинопанорама. Вып.2. М., 1977. С. 62).

Библиография: Костырко В. Снимает "Беларусьфильм" // Сов. Литва. 9.VII.1975; Нилин А. Коридоры и встречи // СЭ. 1975. № 23. С. 6—7; Бондарава Е. Выпрабаванне часам // ЧЗ. 18.IV.1976; Бондарева Е. Киногод-75: Заметки критика с четвертого смотра-конкурса работ киностудии "Беларусьфильм" // ВМ. 12.V.1976; Бондарева Е. Чем жив человек?.. // ВМ. 17.XII.1976; Бондарева Е. Герои и образы экрана // Заря [г.Брест]. 19.XII.1976; Бондарева Е. Направление поиска — современность // КБ. 1976. № 11. С. 88; Иванова В. А жизнь... за кадром // КП. 12.III.1977; Демин В. Сколько будет дважды два? // ЛГ. 15.VI.1977; Красінскі А. Маладая кінарэжысура: задачы і праблемы // ЧЗ. 16.I.1980.

A psychological drama based on the motifs of the Belarusan writer L.Arabey's novel *Bur-marigold* about a man whose orderly life is broken by a reminder of his misdemeanor in his younger years. REVIEWS: a good melodrama could be made of this plot, but the authors are interested in a story about the awakening of one's conscience, that's why the sentimental story is filmed in a rational way; the film's original lyrical title was changed; the present informs the film but the past is rather interesting: a skillful stylization of the 1950's (the designer's work is interesting), one remembers the character of Tanya whose trustfulness and firm gentleness let the viewers understand how strongly the protagonist must be worried by his recollections; the cast was skillfully selected (besides Zotkina, it is necessary to single out Lavrova and Bazin); Nevedomski is a special case: in the novel his hero is a commonplace person, and in movies the viewers would like to see bright characters; probably, an actor with a stronger personality could have made up for the script's superficiality; the local coloring of Minsk, and the Minskers' mode of life which are so thoroughly depicted in the novel have vanished from the film; the film is rather elegantly filmed: a stern black-and-white coloring, a rather rigid texture of photography; there are certain problems with the motivation of the characters' actions and personalities; the artist's insight can and must see the unexpected in the commonplace things and vice versa, otherwise, the film becomes a fact from the biography of the director, not an artistic event.

ВЕНОК СОНЕТОВ (ВЯНОК САНЕТАЎ) (A CROWN OF SONNETS) — ч/б, ш/э, 9 ч., 2434 м (вар. 1977 г. на бел. языке — 2434 м), 90 мин., в/э 20.IX.1976 г.

Др. назв. "Они убегали на фронт", "Мальчишки ехали на фронт".

Сц. В.Муратов; реж. **Валерий Рубинчик**; оп. Т.Логинова; худ. А.Чертович; стихи Б.Ахмадулиной; комп. Е.Глебов; звукооп. В.Морс; втор. реж. В.Шульман; втор. оп. В.Костарев; худ.-декор. И.Рогатень; худ. по кост. Э.Семенова; худ.-грим. А.Журба; монт. Л.Микуло; ред. С.Поляков; дир. Л.Баталова. В ролях: Игорь Меркулов (Артем), Саша Жуковский (Иван), Ира Зеленко (Люба), Володя Юрьев (Ермолаич), Э.Геллер (капельмейстер), Г.Штиль (Ампилогов), В.Никулин (Пожарский), П.Юрченков (Третьяк), В.Ильичев (Володя-истребитель), Л.Куцелай (Анюта), А.Харитонов (Крупенин), Е.Шабан (комендант), В.Ганшин (Самохин), Л.Кмит (старшина), Б.Гитин (пограничник), П.Саударгас (старик), Л.Аринина (фрау Марта), Света Крезо (Эмилия), Саша Катько (брат Эмилии), А.Дубровина, О.Лысенко, Л.Румянцева (исполнительницы ролей в спектакле "Три сестры"); Е.Шулгайте, Х.Зоммер, С.Ивашина, Э.Горячий, В.Кавалерова, Ю.Баталов, В.Сичкарь, Л.Пинигина, П.Первушин, С.Милицин, В.Грицевский, В.Шмырев, А.Беспалый, В.Молодцов, К.Барткявичюс, В.Микнюс, Ж.Шальян, Алеша Кузнецов, Игорь Кравченко, Арина Харлан, В.Синицын, Г.Василевский, И.Удрас, М.Готтбейтер, Н.Табашников-Зорин, А.Красильщиков.

Кинопоэма.

По мотивам повести В.Муратова "Мы убегали на фронт" (1972).

Главная премия и диплом творческому коллективу "за лучший кинофильм для юношества" (поровну с "Алпамыс идет в школу" "за лучший кинофильм для детей") на X ВКФ (Рига, 1977);

Диплом творческому коллективу фильма на IV Болгарском национальном смотре творчества молодых (София, 1977);

Премия Ленинского Комсомола Белоруссии В.Рубинчику, Т.Логиновой, А.Чертовичу (1978).

Выброшенный на берег моря корабль. Мимо старика с катафалком проезжает автомобиль с фашистами... Весна 1945 года. Подростков Артема и Ивана, пытавшихся бежать на фронт, возвращают от самой границы в недавно освобожденный белорусский город и определяют в музвзвод авиаучилища. **Сонет первый.** Капельмейстер, проверив способности, берет Артема играть на бас-геликоне, а Ивана — на барабане. Музвзвод репетирует на улицах разрушенного города. На грузовике привозят бюст Пушкина. Музыканты помогают установить его на постамент и проходят маршем с музыкой у памятника. Школа, размещающаяся в полуразрушенном здании. **Сонет второй.** На уроке литературы школьники пишут сочинение по рассказу И.Тургенева "Муму". Артем сидит на одной парте с девочкой Любой. На перемене одноклассник по прозвищу Ермолаич предупреждает Артема, чтобы "отвалил" от Любы: он с ней гуляет. Музвзвод играет на танцплощадке. Люба танцует с Ермолаичем. Артем с Иваном обговаривают побег: у Ивана в деревне неподалеку живет сестра, а у нее корова Дамочка, которую мать оставила в наследство Ивану. Можно продать корову и на эти деньги добраться до фронта. Урок ботаники. На парте лежит тетрадь с надписью "Стихи Артема Перегудова". Артем, Иван, Люба и Ермолаич смотрят в кинотеатре "Двух бойцов". Ермолаич предлагает им подзаработать — играть на похоронах. Капельмейстер видит их на кладбище и отчитывает. Музвзвод маршем идет в театр на спектакль "Три сестры". Перед началом Артем рассказывает Любе про побег, отдает тетрадку со стихами и письмо с просьбой отправить его маме в Витебск. На поле сестра Ивана, ее однорукий муж-фронтовик, двое маленьких детей. **Сонет третий.** С помощью Дамочки они вывозят с поля обгоревший самолет. Увидев это, ребята уходят, оставив им консервы из своих запасов. На погранпункте пограничник устанавливает столб с табличкой "СССР". Молоденький капитан Третьяк, тоже родом из Беларуси, предлагает мальчикам ехать в его кавалерийскую часть. Но на КПП ребят без документов не пропускают. Третьяк советует им найти способ перебраться через границу и искать его в Люблине или Штеттине. На КПП приезжает камерный ансамбль и играет Моцарта. Пока двое пограничников отвлекаются, Артем с Иваном сбегают. В купе стоящего на вокзале Варшавы поезда Третьяк с мальчиками. Выйдя из вагона, Артем попадает в толпу и отстает от поезда. Полковник из комендатуры уговаривает его остаться у них воспитанником, но Артем убеждает, что ему нужно на фронт. Артем едет в Германию на грузовике с военным корреспондентом Пожарским, лейтенантом-танкистом Анютой, летчиком-истребителем Володей, пленным немцем с конвоиром. По дороге к ним подсаживаются поляки-музыканты. Они останавливаются пообедать в парке. Артем просит Пожарского найти Ивана. Пожарский рассказывает ему о сонете: какая это емкая форма, а когда сонетов 15 — это настоящий живой венок. **Сонет четвертый.** Они останавливаются на ночлег в замке. Ночью Артем уходит, оставив Пожарскому свою тетрадь со стихами. В комендатуре приморского немецкого города капитан Крупенин ставит Артема на довольствие и приказывает старшине Ампилогову устроить его на квартиру. **Сонет пятый.** Ампилогов приводит Артема в дом, где живут фрау Марта и ее дочь Эмилия — ровесница Артема. Крупенин приносит Артему велосипед. Он с Эмилией катается по городу, видит странного старика с катафалком. Артем замечает, что Эмилия прячет саквояж, военные ботинки. 2 мая Крупенин, Ампилогов, Артем и еще два офицера едут на мотоциклах на пляж. По радио передают, что взят Берлин. Появляется машина с фашистами. Начинается бой. Артем видит саквояж и его владельца: совсем юного солдата — брата Эмилии. Тот стреляет в Артема, а не попав, бросает автомат и кидается в море. Артем вытаскивает его из воды. **Сонет шестой.**



Кадр из фильма

Крупенин командует Ампилогову ехать за помощью, захватив Артема. Их преследует немецкая машина. Эсэсовец стреляет в Артема... Семья сестры Ивана на поле. Памятник Пушкину. Люба на пустой танцплощадке. Школа. Сцена из "Трех сестер". Мальчик у памятника Пушкину. Танцплощадка.

"Сюжет, равно бесхитростный и традиционный... А вот фильм получился совсем-совсем другим... Именно потому, что перед нами... "фантазия на тему", решаемая поэтически и музыкально, отсюда — название, отсюда — приглашение в фильм... Ахмадулиной на правах "голоса от автора", отсюда — музыка, музыканты, музыкальные инструменты, которые то выступают здесь как "действующие лица" на "авансцене", то являются необходимейшей деталью фона... Да, фильм... может показаться... чувствительным и идиллическим, если в нем не расслышать странную, почти таинственную, словно бы окликающую из дальнего далека... ноту, если бы вся его натура и весь круг предметных подробностей не были бы отмечены той же странной, чуточку напоминающей сновидение сдвинутостью, зыбкостью. Картина... имеет свое сослагательное наклонение, свое постоянное поэтически предположительное допущение: здесь буквально все как бы вымечтано, выстроено по прихотям поэтической свободы — именно вымечтано, а не вымышлено, потому что фильм в своей исконной свободе правдив, всякий раз беря реалии и лишь перестраивая их причудливо и свежо. Исходная точка для такого толкования, в сущности, проста: война сдвигает со своих привычных мест все и вся, перемешивает... в невозможные, фантастические сочетания людей, вещи, судьбы. Война как искусный и безумный художник-авангардист... Фильм ни на ком из своих героев не задерживается подолгу — он берет их всех как бы в одно касание; его сюжет текуч, это сюжет дороги, и все герои тут — на ходу, ненадолго... "Где ныне те, которых нет нигде? Зачем душа не расстается с ними", — вопрошает серебристый голос... Ахмадулиной... ища слов для определения лирической темы фильма... Ахмадулина написала специально для фильма... шесть стихотворений по числу тех шести сонетов... из которых [он] хотел бы состоять... Хотел бы, потому что четкого членения... не получилось: нет здесь структуры сонетного "кристалла" — фильм развивается по иному плану, где главное — движение, изгиб, где правят неожиданность, случай, мгновение... А может быть, оно и к лучшему?" (Шитова В. Музыка на том берегу // СЭ. 1977. № 16. С. 2—3).

"Драматургическая интрига [сценария] столь беспроигрышна, что хватило бы ее одной, чтобы обеспечить фильму как минимум успех у мальчишек. Но режиссер сделал картину... [не] "про детей на войне"... Память сценариста — конкретна: было то, что было. Память режиссуры — произвольна: было то, что помнится... Собственные чувства, атмосфера последней военной весны, когда в воздухе уже носилось слово "победа". И эта зыбкая, но нерушимая детская память, которой смело доверился режиссер, и оказалась необходимой добавкой: благодаря ей разрозненные детали собрались в единое целое... Идея венка сонетов, возникшая, видимо, в поисках наиболее точной формы для выражения замысла, не только организовала бесхитростное течение драматургического сюжета, но и — прежде всего — наполнила его личным, интимным даже ощущением того, что помнилось со времени войны. Поэтическое восприятие мира — им обусловлена такая, а не иная форма повествования, такое... ощущение эпохи, такие... реалии времени. Кажется мне только, что режиссер несколько засомневался, заколебался, будет ли достаточным для фильма его собственного поэтического дара. Он решил подкрепить себя поэзией... Музыка стиха... наложенная на поэтическую природу фильма, дали вкупе величину избыточную... Поэтическим фильм становится не от этого. Стихи придают авторскому стилю изысканность, которая нет-нет да грешит манерностью и порой нарушает наш контакт с фильмом... Режиссуре интересен Артем прежде всего как носитель начала духовного, как некий знак, некий символ режиссерской идеи. Через посредство героя режиссер стремится как можно резче, полнее прорисовать свою тему. Неотступно за героем и в полном согласии с режиссером следует камера... Логиновой — оператора чутких, нервных воздушных красок и полутонов, — улавливая тончайшие переходы настроения, создавая адекватную стихии стиха атмосферу... Мы наблюдаем Артема... в соприкосновении с искусством... Чем дальше, тем яснее, что венок сонетов оборвется. Артем погибнет. Но тем пленительнее, тем прекраснее жизнь... Артему не пришлось стрелять во врага. Артему пришлось спасать врага... Тут и состоялось боевое крещение Артема. Он вышел из него с победой. Не потому, что он оказался сильнее и опытнее противника. Он оказался нравственно выше его... Как последний сонет венка — магистрал — повторяет первые строки всех предыдущих четырнадцати, так и... финальная сцена "закольцовывает" фильм... Композиция венка оказалась незавершенной... как жизнь героя... Тщетно пытаюсь найти хоть одну мало-мальски подходящую аналогию, поставить картину в ряд ей подобных... Может быть, со временем он и выстроится. Но тогда первым в этом ряду должен будет стать "Венок..." — как трудно объяснимый пример того, почему фильм, казалось бы, сотканный из цитат, реминисценций, над ними воспарил, превратившись в цельное произведение... Композиционный принцип "Венка..." — каждый следующий сонет начинается с повторения последней строки предыдущего — выдержан не только во внутренней структуре. Повтор здесь осознан... осмыслен этически — как память о войне и о том пути, который прошел наш кинематограф о войне. Лучшие "строки" из многих известных нам фильмов органично вошли в ткань этой картины" (Туровский В. Мальчишки ехали на фронт // ИК. 1977. № 10. С. 114).

"...Своеобразным камертоном служат... первые странные кадры, задавая тон повествованию, где мир предстает необычным, где все перемешано, переворошено... Однако же к необычности окружающего героев мира привыкаешь быстро, может быть, потому, что мир этот привычен для самих героев... Другую, нормальную, мирную жизнь они, верно, успели позабыть... авторы не только сталкивают с войной ребенка, но и само искусство сталкивают с войной, придавая ему тем самым новый неожиданный смысл... Режиссер... увлеченно и талантливо цитирует и стихи, и музыку, и живопись, и даже кино, насыщая свой фильм искусством, снова и снова призывая его на помощь людям, которые уже почти пережили войну, и всего несколько дней осталось им до Победы" (Целиковская Н. Венок сонетов // СКЗ. 1977. № 12. С. 10—11).

"Казалось бы, по всем законам искусства этот фильм должен быть печальным, трагическим, как печальны все истории о разрушенной, неосуществившейся мечте, о ее столкновении с реальностью. Однако... фильм светел. Потому что он... вырастает в лирическую, ликующую песню непобедимости, неукротимости жизни — будничной, повседневной, которая может казаться примелькавшейся и привычной, но которая... на земле, опаленной войной, оказывается невыразимо прекрасной... Для смысла картины очень важно, что она пронизана, "освещена" именно сонетами... Глубинная мысль картины состоит в том, что человеческая жизнь тоже образуется определенным, раз и навсегда заданным количеством "строф" — детством, отрочеством, юностью, молодостью, зрелостью, старостью. Человеческая жизнь закономерна, как сонет, и совершенна, как сонет. Война не должна покушаться на эту закономерность и совершенство" (Михалкович В. В погоне за подвигами // СФ. 1977. № 12. С. 39—41).

"Большая доля... успеха принадлежит молодому оператору... которая в этой работе полностью проявила свою способность владеть пространством кадра, не просто фиксируя мгновенье, но как бы заставляя его длиться, делая его фактом искусства. Художник... "населил" мир фильма предметами, на которых лежит четкий отпечаток времени — военного и предвоенного... Он вместе с режиссером и

композитором... придумал атмосферу [фильма]... Профессиональный уровень "Венка..." высок... Взять хотя бы эпизоды с полуразрушенной школой "в разрезе" или танцплощадки, эпизоды со старым капельмейстером — здесь чувствуется уверенная рука мастера. Здесь он силен своим знанием материала... а с бегом времени эта память покрывается, как медь благородной патиной, очарованием полудетского романтического восприятия мира. Слабее Рубинчик во всем том, что связано со странствием героя по... Германии. Здесь пришлось опираться на чужие впечатления, на свою фантазию... Только поняв и раскрыв противоречивость его новой работы, можно говорить о ней как о своеобразном явлении нашего кино. Явлении типичном, несмотря на всю его неординарность... Первое слово, которое просится для его определения, — красивый фильм... Стилистика "Венка..." идет от избранного режиссером тона рассказа, а тон этот приподнятый, поэтический. Отсюда — обилие символов, ассоциаций. Но символ... без корней превращается в пустую красивость. Так, необязателен безумный старик на пляже — фигура, слишком однозначно подчеркивающая бессмысленность гибели мальчика, вообще смерти в первые дни мира... Автор словно боится, что зрители чего-то недопоймут или поймут не так. Когда в "Зеркале" Тарковского звучат стихи, их присутствие в фильме воспринимается как еще один... план произведения, побуждающий зрителя увидеть "сверх того", что дает зрительный ряд картины... У Рубинчика стихи — только прием... То, что мальчик — поэт... понятно сразу, потому что события фильма даны через его поэтическое восприятие, да еще появляется в кадре заветная тетрадка... и этот короткий эпизод "убивает" и стихи Ахмадулиной и доверие зрителей к происходящему: мы-то знаем, что звучат стихи не самого Артема, а поэтессы... Вся изобразительная стилистика фильма... и свободная, раскованная камера... подчинены ритму дороги... Хороши актерские работы, запоминаются "типажи" войны — военный журналист... командир Третьяк... капельмейстер... Рубинчик умеет работать с актерами" (Тюрина Т. "Венок сонетов": середина пути // ЗЮ. 5.І.1978).

"Дзеянне... паказана абагулена, узбуйнена. І таму кадр часта напамінае... станковае палатно, дзе героі застылі ў спакойнай нерухомасці. Яны глядзяць на нас адтуль, з мінулага, засяроджана і пільна, дапытліва зазіраючы ў нашу душу. Аўтары раз-пораз спыняюць дзеянне ў стоп-кадрах... Дэталь становіцца сімвалам, абагульненнем, вобразам часу... [Стваральнікам] фільма вельмі важна было паказаць тую ўнутраную сілу духоўнасці, што дапамагла народу выстаяць, перамагчы ворага. Мо, таму карціна так насычана вялікімі імёнамі... Усё гэта ўнутраны свет герояў фільма, свет іх душы... Надзвычай дакладна падабраны і хлопчыкі на галоўныя ролі... Важным у фільме з'яўляецца супастаўленне і супрацьпастаўленне двух дзяцінстваў і дзвюх розных ідэалогій, што выхавалі равеснікаў з розных краін прынцыпова па-рознаму... [Гэта] удача "Беларусьфільма"... [але тут] ёсць і некаторыя пралікі —напрыклад, прыгоды ў час падарожжа хлопчыкаў на фронт некалькі расцягнуты, эпізоды падобныя адзін на другі" (Нячай В. Паэзія экрана // ЧЗ. 12.І.1978).

"Фильм адресован детям и юношеству. Но смогут ли подростки в полной мере осознать все происходящее на экране? Пожалуй, это под силу лишь взрослому... В.Рубинчик — режиссер, у которого каждая работа — средство для выражения своих взглядов на жизнь. Повесть В.Муратова дала толчок его воспоминаниям... Не все, что показано в фильме, действительно было в жизни автора, но так могло быть... В последние годы вышло немало фильмов-воспоминаний. Но вряд ли только "модой" можно объяснить появление "Венка сонетов". Слишком много в нем личного. История... Артема... несколько идеализирована, но рассказана искренне, без умиления... Фильм... интересен прежде всего не поисками формы и особенностями киноязыка, а глубоким проникновением в характер подростка, которое достигнуто оригинальным соединением двух взглядов на одни и те же события — мальчика и взрослого человека..." (Канашевич Г. Кем он приходится тебе?.. // ВМ. 18.І.1978).

"Пэўная "зробленасць" стужкі, аўтарска-рэжысёрская зададзенасць акцёрам і ўсяму ладу фільма адчуваюцца... В.Рубінчык свядома прытрымліваўся погляду на мантаж як на "знакавую" структуру. Такія стужкі робяцца спачатку "ў галаве", а потым здымаюцца ў адпаведнасці з папярэдняй распрацоўкай. Тут відавочны прафесіяналізм, але знікае момант непасрэднасці, нечаканага захаплення, адхілення ад зададзенай структуры, — усё тое, што дыктуе акцёр на здымачнай пляцоўцы, надвор'е, непрадугледжаны настрой партнёраў... Выкарыстанне "знакаў" у структуры фільма... пераважае над вобразнай прыродай стужкі. Рэжысёр "падказвае" гледачам, што адбываецца, чаму і з кім, які настрой пануе на экране. Пры гэтым штосьці перадаецца нам, а штосьці застаецца толькі зразуметым намі "знакам", мантажным сказам, мантажным спалучэннем... Фільм глядзіцца як штосьці адзінае, цэласнае. Аднак гэта такое цэласнае, дзе бачыш "швы"... бачыш, якімі прыёмамі [яно] дасягаецца... У выніку нестае натуральнага развіцця дзеяння, матэрыялізацыі пачуццяў, якія ідуць з глыбіні аўтарскіх сэрцаў. Кампазіцыйны строй — вянок санетаў. Але вянок не вытрыманы, як не вытрыманы іншыя элементы канона, якога патрабуе аўтарская зададзенасць. Вобразы дзяцей празмерна эстэтызаваныя. Гэта —не двое хлапчукоў, што прабіраюцца на фронт праз бяссонныя ночы ў перапоўненых вагонах, праз мітусню вакзалаў ваеннага часу... галодныя, змучаныя, — не! Гэта двое сучасных, кемлівых падлеткаў, апранутых па форме і з залішняй стараннасцю загрымíраваных для здымак. Такім жа ўнутрана "рафінаваным", па-сучаснаму інтэлектуальным выглядае і Пажарскі... Аднак гэта не супярэчыць мастацкаму метаду, абранаму аўтарамі... Дыялогаў вельмі мала. Ды і навошта яны ў такім фільме? Тут патрэбныя сімвалы... Гуляючы з Арцёмам у парку і збіраючы кветкі, Пажарскі "знянацку" заводзіць гаворку пра санет. Але нічога толкам не тлумачыць: маўляў, гэта "штосьці незвычайнае". Хіба не адчуваецца тут разлік?.. Ці можна аднесці "Вянок санетаў" да рэалістычных фільмаў? Зразумела, ён праўдзівы. Але... па-свойму, як праўдзівыя фальклорныя міфы... На экране — не само жыццё, а прыкметна прэтэнцыёзнае вытлумачэнне аўтарскай думкі пра гэтае жыццё. Хаця, не прымаючы штучнасці і прэтэнцыёзнасці, я зусім не адмаўляю плённасці творчага пошуку рэжысёра... і аператара..." (Дзодзіева Р. Праўдзіва, як МІФ // ЛіМ. 10.ІІ.1978).

*"**А.Караганов:** Я влюблен в [этот] фильм... Но в нем есть элементы украшательства. Хорошо, если это только момент... поиска... Очень важно, чтобы кинематографические виньетки не стали его стилем... **В.Баскаков:** Критика уже писала о влиянии стилистики Феллини на некоторые компоненты фильма. Феллини — мастер огромного масштаба, его творчество противоречиво, но и при этих противоречиях оно... противостоит буржуазному искусству, буржуазному сознанию. Это художник ищущий и исключительно самобытный. Но цитирование его стилистических приемов и его языковых построений не всегда плодотворно для другого художника. Хотя, разумеется, кинематографический язык [Феллини]... уже находится в арсенале мирового искусства. Молодой режиссер иногда излишне манерен, хотелось бы большей простоты в выборе изобразительных средств, большей строгости к самому себе. В целом же фильм... я считаю интересным явлением" (В пути: Белорусское кино сегодня [Из беседы за "круглым столом" на выездном секретариате Союза кинематографистов СССР] // ИК. 1978. № 6. С. 23—46).*

"В "Красном агитаторе" достаточно наглядно... выявилось направление взгляда молодого художника — глазами героя, как бы изнутри, субъективно. Героя обыкновенно юного. Героя, соприкоснувшегося — хотя бы по касательной — с творчеством. С музыкой, например, через грампластинки ("Шестое лето" — диплом режиссера), с кино, как [в "Красном агитаторе"]... и, наконец, непосредственно с поэзией, как это происходит с Артемом... Наверное, "искусство в себе" необходимо героям В.Рубинчика для того, чтобы не только участвовать в жизни, но, и участвуя, — как бы наблюдать ее, художнически пропуская сквозь себя... Правда, режиссерский взгляд в

этом фильме порой становится избыточно созерцательным, до манерности... Понятый в контексте других лент В.Рубинчика "Венок сонетов" вдруг оставляет тревожащее ощущение слишком быстро обнаруживающейся предельности авторских возможностей. Да, режиссер умеет и может создавать поэтическую атмосферу, умеет и может экранное зрелище представить не сиюминутно совершающимся, а вспоминаемым, окутанным дымкой отдаленности... И вместе с тем ощутима его растерянность при встрече с иным типом — как героя, так и повествования. В "Венке..." это отчетливо видно в способе решения образа... Ивана... Его характер не сходен с характером Артема, его мотивы иные. Какие? Остается неясным. Так же не ясна его судьба" (Буравский А. Поэтика поиска // СЭ. 1978. № 19. С. 16).

"Во второй половине 60-х годов... назрела необходимость перехода военного сюжета в новое качественное состояние. Переход [этот]... совпал с существенными жанровыми реформами... Отдельные признаки, свойственные балладе на разных этапах ее развития... оказались возрожденными заново в поэтике целого ряда фильмов об Отечественной войне... в 70-е годы. Сущностные композиционные приметы, характерные... для баллад разных видов, дают себя знать в экранизации С.Ростоцкого ["А зори здесь тихие..."] и в фильме Л.Быкова "Аты-баты, шли солдаты...", в картине Б.Мансурова "Смерти нет, ребята!", в "Песне о Маншук" М.Бегалина, в "Венке сонетов"... Трагическое начало, доминирующее в названных фильмах, не противоречит балладному строю, как не противоречат ему и явственно читаемые стилевые расхождения. В каждом фильме песенно-стиховое начало существует как важнейший драматургический и стилевой компонент. Разумеется... балладная форма претерпевает радикальные изменения... В "Венке сонетов"... конструкция, предложенная названием... не исчерпывает стилистики фильма. Принципиальную роль играет незавершенность... [этой] конструкции... В структуре фильма повтор соединяет композиционный принцип баллады и венка сонетов. Видимо, для создателей фильма послужила уроком неудача... картины "Чистые пруды" А.Сахарова, который пытался превысить эмоциональную поэтичность сценария Б.Ахмадулиной... Внутренняя подвижность, идущая от баллады, формы менее регламентированной и скованной, позволила эклектичному в истоках фильму обрести поэтическую целостность" (Гуревич С. О жанрах военного фильма // ПГЛ. С. 203, 210—213).

"Музыка в [подобных] фильмах служит средством воссоздания духа эпохи, но вместе с тем подчинена основной художественной цели — современному прочтению и звучанию темы Отечественной войны... Помимо песенной музыки часто звучат... произведения русской и мировой музыкальной классики... В ленте "Подранки"... музыкальный образ решен в двух измерениях. Один — внутрикадровая музыка — приметы того времени... Но лейтмотив фильма — лейтмотив детства, воплощенный в нежном и торжественном звучании музыки Вивальди и Корелли. Сходное музыкальное решение... в "Венке сонетов", что и определило поэтический дух фильма... Разноголосица музыки жизни воспринимается героем в тоне его "внутренней" музыки: его лейтмотив — сияющий звон металлофона. Первая любовь — нежный гимн кларнета... Мелодичным звоном лейтмотива... наполнены эпизоды, по характеру очень далекие от волшебного сияния сопровождающей их музыки... Кругом приметы и следы войны, а лейтмотив героя все тот же "небесный" звон... Стихи... сопровождающие фильм, дают своеобразное, поэтическое объяснение, почему в детской теме... используются сочинения Баха, Моцарта, Вивальди или близкие им по эмоциональному тону авторские фрагменты музыки" (Серегина Н. Музыка в фильмах последнего десятилетия о Великой Отечественной войне // ПГЛ. С. 221—227).

"Расхожие упреки... в адрес фильмов нового режиссерского поколения — "это уже было, это мы уже видели" — вряд ли можно считать правомерными. Согласиться с ними — значит полагать, что "Двадцать дней без войны", "В бой идут одни "старики", "Венок сонетов" представляют своего рода "кино в кино". Тогда как ленты преодолевают узкокинематографические пределы... Примечательно... что создатели фильмов "В бой идут одни "старики", "Белая птица с черной отметиной", "Венок сонетов", не ограничиваясь правдой фактов, событий и человеческих судеб той эпохи, стремятся к тому, чтобы запечатленное в их фильмах время стало для зрителя также и источником художественного переживания. Не случайно в них столь широко представлено "искусство в искусстве"... Между современным (особенно молодым) зрителем и той эпохой, в которой он не жил, искусство устанавливает прямой духовный контакт... Лучшим лентам семидесятых удалось преодолеть разрыв между "поэтическим кино" и реальностью Отечественной войны, который образовался в кинематографе второй половины 60-х годов. Вспомним претенциозно снятые... "Чистые пруды", "Первый снег", "Жаворонок"... Неразделимый художественный сплав достоверного и поэтического, достигнутый в "Балладе о солдате", в этих картинах оборачивался девальвацией того и другого... "Искры" поэтического начала... в "Венке сонетов"... не противостоят реальности, не отчуждены от нее. Поэтическое здесь... неотделимо от обретенной нашим искусством "малой" и "большой" правды времени" (Муратов Л. Преемственность и поиски в фильмах нового режиссерского поколения // ПГЛ. С. 124—126).

"Стилистика поэтической легенды, окрасившая войну в нашем молодом кинематографе шестидесятых годов, дала не только великие ленты, пронизанные трагизмом и скорбью, — она дала и свои стереотипы. В семидесятые годы этот стиль... уже гулял в качестве хорошего тона... Бегущие люди — вообще образ впечатляющий... однако когда в толпе военного времени бегут дети с огромными барабанами и трубами, киноязык еще более выигрывает. Если вместо лошади плуг волочит корова... Еще лучше, если корова тащит не плуг, а обломанную плоскость немецкого самолета. Вот это уже киноудар!.. Смотрю [этот фильм] и думаю... Сколько фактурных возможностей для парадоксальных и контрастных образных решений дает война! Старинный резной экипаж на пустынном пляже, а рядом выброшенный на берег стальной катер. Ажур — и мощь. Узор — и ритм. Контраст и контрапункт... Сколько могут сработать натюрморты, они срабатывают и сами по себе. Но раз уж сюжет начат, надо... связывать концы с концами, оглядываться на реальность. Ну, например, должны же как-то наши музыканты пересечь государственную границу. Тут в ход идут совсем уж бутафорские персонажи... Опереточный дух разливается по натюрмортам. Бабетта идет на войну! Кстати, о "Бабетте"... Кристиан-Жак имел полное право сделать свою комедию на любом материале: каждый народ сам решает, не пришла ли ему пора изживать боль с помощью фарса и бодрого циркового трюка. Я, положим, не готов к тому, чтобы, "смеясь, расставаться" с таким прошлым. Но... мне было бы все-таки легче, если бы наши музыкальные мальчишки бежали на фронт в совершенной уже комедии. Так нет же. Это все, оказывается, еще и всерьез... [и] в полном соответствии с логикой "предельной кино-выразительности". И не без поэтичности... Конечно, поэтесса не виновата, что ее сонеты, в другом контексте звучащие вполне серьезно, пошли приправой в кинонатюрморт. Как не виноваты, разумеется, и Алов с Наумовым в том, что это их открытия конца пятидесятых годов, ими найденная напряженная киностилистика дошла в конце концов до логики натюрморта... Не рискну судить слишком строго и... Рубинчика... намерения у него были серьезные, благородные. Стилистика подвела... Образная логика... сквозь критические обстрелы выдвинувшаяся на передний край нашего киноискусства в работах Алова и Наумова, Ларисы Шепитько и других мастеров... все эти художественные открытия, давшие... новый кинообраз войны, к середине семидесятых... дошли до такой венковой орнаментальности, что у киноискусства остался один способ уйти вперед: срезав эти узоры. Алексей Герман это и сделал... [в фильме] "Двадцать дней без войны"... Разгадка его воздействия — в потрясающей памяти на детали... Детали работают потому,

что выдвинута концепция, и она начисто отрицает ту концепцию скорбно-возвышенного символа, которая к середине семидесятых годов застыла в нашем кино "венком сонетов"... Два фильма, сделанные в одном и том же... году, "две эпохи" в точке встречи и перелома, и там и тут — установка на чистый киноязык, и там и тут зрелище как бы знает о себе, что оно зрелище, и пытается преодолеть свою иллюзорность... или не пытается" (Аннинский Л. Тихие взрывы // ИК. 1985. № 5. С. 56—60).

"Когда еще свежи были впечатления от просмотров и споров по поводу "Зеркала", "Романса о влюбленных", "Самого жаркого месяца", вышел [этот] фильм... Проявивший к тому времени склонность к стилизации ("Последнее лето детства"), он в новой работе обнаружил еще интерес к жанровым поискам, причем с опорой именно на классическую литературную традицию. "Венок сонетов" (в какой-то мере благодаря свойствам творческой личности режиссера) вобрал в себя достижения поэтического кино — вплоть до прямых цитат — и продемонстрировал его ограниченность в случае превращения в прием... [Фильму] характерны... особый, свойственный именно лирике способ создания художественной целостности... особая... композиция. Благодаря [ей]... режиссеру удалось организовать в единое целое все разнообразные и разнородные выразительные средства [которые]... будучи включенными в фильм мотивированно, играют прежде всего ассоциативную роль. "Дорожный" сюжет позволял связывать события кроме внешней, "дорожной" связи еще и свободными, прихотливыми ассоциативными связями, позволял легко вводить в произведение героев и так же легко расставаться с ними... Лирический монолог фильма — это большей частью авторский монолог, а не самовыражение лирического героя. Артем —повод для выражения авторских эмоций, авторской рефлексии... [Фильм] особенно ярко отразил то свойство творческого мышления режиссера, которое можно сформулировать как отражение жизни опосредованно, через образы, реминисценции литературные или принадлежащие другим видам искусства, в том числе и самому киноискусству... Но возникает ощущение избыточности, некоторой барочности его образного мира, не всегда оправданной... Избыточны в фильме и стихи Ахмадулиной... Форма "Венка сонетов"... как отражение опоры на высокую культурную традицию... стала необходима режиссеру в произведении, пафосом которого является противопоставление мертвящей силе фашизма гуманистичности творчества, высокой духовности подлинного искусства. "Венок сонетов" появился на излете существования в кинематографе столь своеобразного, яркого и спорного явления, как включение в фильм стихов. Киноискусство пережило период, когда для становления собственного языка ему понадобилась прямая опора на литературную поэзию" (Зайцева Л. Культурное наследие и современный кинематограф // ЭиК. С. 146—151).

"Не случайно вокруг Артема существует аура искусства... Все эти "культурные нити" стягиваются к мальчику, свидетельствуя об одном: перед нами не просто рассказ о гибели ребенка, но и о гибели поэта. И есть своя логика в том, что рассказ этот передоверяется тоже поэту: о том, что происходит на экране, размышляет современная поэтесса... Однако стихи не иллюстрируют и не комментируют действие, а дают ему новое измерение. Голос современного поэта переводит экранное действие, которое... всегда воспринимается в настоящем времени, во время прошедшее. Перед нами не просто фильм о войне, а фильм о той войне, которая стала историей, правду о которой мы постигаем сквозь призму искусства. Например, танцплощадка снята в фильме не как реальная танцплощадка, а как наше о ней представление — мы о таких читали, мы уже видели такие в фильмах. Сцена эта начинается с очень общего плана, потом идет фрагментарно на коротких крупных, потом завершается снова длинным общим планом. Словно выхваченное из прошлого и вновь ушедшее в глубины памяти воспоминание. И это ощущение окончательно формируют стихи, сопровождающие сцену. Таким образом, стихи оказываются фундаментом смыслового решения фильма, в котором предметом исследования оказывается не столько *сама война, сколько наш современный, в значительной мере сформированный искусством опыт восприятия прошедшей войны. Сонеты... и вводят тему поруганного войной детства, погубленного таланта в русло определенной культурной традиции, в круг вечных тем искусства" (Сэпман И. Кино и поэзия. СПб., 1994. С. 103—105).*

Библиография: Питерцева Н. "Венок сонетов" [Интервью с В.Рубинчиком] // СБ. 15.VII.1976; Піцерцава Н. І зноў гартаюцца ваенныя старонкі... // ЛіМ. 24.VIII.1976; Нечай О. "Беларусьфильм"-1976 // СБ. 30.III.1977; Бондарева Е. Киногод-76: Заметки критика с V смотра-конкурса фильмов и кинопериодики студии "Беларусьфильм" // ВМ. 7.IV.1977; Стишова Е. В шинели отца: Новые фильмы о Великой Отечественной войне — новое слово о подвиге, долге, памяти // КП. 2.VI.1977; Бондарава Е. Панарама памяці пакаленняў // ГР. 30.VI.1977; НФ. 1977. № 12. С. 4; Крупеня Я. Хлапчукі ўцякалі на фронт // Звязда. 17.XII.1977; Пушкина М. Фильм — это изобретение // Кино [г.Рига]. 1977. № 12. С. 14—16; Плахов А. Про войну и про себя // Правда. 18.I.1978; Нечай О. Детство, опаленное войной // СК. 7.II.1978; Патапенка А. Вянок нашай памяці // ЛіМ. 10.II.1978; Высокі Я. Вогненнае юнацтва // НГ. 25.II.1978; Фрейлих С. Обращаясь к современнику // Правда. 4.III.1978; Нячай В. Кожны фільм — экзамен // ЧЗ. 17.VIII.1978; Цюрына Т. Эскіз — экран — вобраз: Мастак у беларускім кіно // ЛіМ. 6.X.1978; Пушкіна М. З чым ідзеш у прафесію? // ЛіМ. 27.X.1978; Бондарава Е. Рэжысура фільма — што за ёй... [Гутарка з В.Туравым] // ЛіМ. 1.XII.1978; Рубинчик В., Тримбач С. Глубина памяти // ИК. 1979. № 3. С. 67—76; Бондарева Е. Контрасты экрана // СБ. 31.III.1979; Кузнецов М. Работа Геркулеса вершить подвиги: Кино и современная проза // ЛО. 1979. № 5. С. 80—81; Громов Е. Школьный киновальс: Экран 1978—1979 // М., 1980. С. 31—38; ПГЛ. С. 170—171; ЖЛС. С. 63—64; Громов Е. Школьный киновальс // ИК. 1981. № 4. С. 34; Гиренас И. Тема с вариациями // Кино [г.Вильнюс]. 1983. № 5. С. 12—13; Бондарава Е. Каб кадр рэхам адклікаўся... // ЧЗ. 17.IX.1983; Пінчук Л. Памяць вечная, памяць жывая: Вялікая Айчынная вайна ў творах беларускіх кінематаграфістаў // МБ. 1985. №6. С. 4—5; ЖПБК. С. 12—13; Ратников Г. На экране —Великая Отечественная // СБК. С. 133.

A film poem after V.Muratov's novel *We Ran to the Battlefront* about the fate of teenagers during the last months of the war. Directed by the famous Belarusian film director V.Rubinchik. Prizes at the All-Union Film Festival and the Moscow International Film Festival, prize of the Lenin Komsomol of Belarus. REVIEWS: the film made from quotations and reminiscences keeps its integrity intact by the feeling that the young hero's life, which was brought to an abrupt end, is unique and irreplaceable; the director fantasized on the theme of the screenplay which was solved poetically (the idea of the crown of sonnets structured the plot and, above all, filled it with a personal intimate feeling) and musically (hence, the music, musicians and the music instruments in the film); the director of photography who has a great share in the film's success created the atmosphere which is adequate to the film's environment (the designer and the composer also greatly contributed to it); the poems give additional colors to the range of expression selected by the director; the world of the director's imagery is redundant and baroque-like, which is not always justified; the poems are also redundant; one can feel Fellini's influence, but quoting his stylistic devices is not always fruitful; the director usually shows things through the eyes of a hero who is usually young and who has gotten to know art and the joy of creation; the film's lyrical monologue is the author's view, not the lyrical hero's self-expression; the film is oriented towards young viewers but they can hardly understand all of it; a number of the 1970's war films including this one have signs of a ballad (*Quiet Are the Dawns here, There Is No Death, Guys, One, Two — There Marched the Soldiers*); the songs and the poems are the film's major dramatic and stylistic component; of great significance is the incompleteness of the genre construction (a crown of sonnets) as well as the motif of movement, road, repetition; the style of a poetic legend characterizing war in the films of the 1960's produced not only great films but also its stereotypes; this style let Rubinchik down: by the mid-70's it had reached such "levels" of ornamental design that film art had only one way of moving forward — by disposing of these designs as A.German did in his film *Twenty Days Without War*; Rubinchik explores not so much the war itself as our contemporary experience of perception of the war which has been to a great extent formed by art; Akhmadulina's poems introduce the theme of childhood profaned by war into a range of eternal themes of art; the form of the crown of sonnets is rooted in high cultural tradition.

ВОСКРЕСНАЯ НОЧЬ (НЯДЗЕЛЬНАЯ НОЧ) (A SUNDAY NIGHT) — цв., ш/э, 10 ч., 2684 м (вар. 1977 г. на бел. языке — ч/б, 2684 м), 100 мин., в/э 20.IX.1976 г.

Сц. А.Петрашкевич; реж. **Виктор Туров**; оп. Д.Зайцев; худ. В.Дементьев; комп. О.Янченко; звукооп. Г.Басько; стихи Н.Рубцова; худ. по кост. Н.Жижель; худ.-грим. Л.Хохлов; монт. Е.Аксененко; худ.-декор. И.Романовский; втор. оп. С.Фомин; ред. С.Поляков; дир. С.Тульман. В ролях: П.Вельяминов (Новицкий), В.Платов (Шупеня), Л.Зайцева (Зубрич), О.Лысенко (Манаева), А.Ромашин (Размыслович), Ю.Горобец (Манаев), Л.Дьячков (Трубчак), А.Масюлис (Криница), Е.Водолазова (Алена), С.Тюмин (Михась), В.Новиков (Степан), Т.Муженко (Михалина), Л.Писарева (Ульяна), Е.Лебедев (Веренич), В.Тарасов (Закружный); Т.Алексеева, Н.Розанцева, С.Станюта, Л.Румянцева, Н.Семенцова, В.Титова, М.Захаревич, П.Юрченков, Н.Смирнов, В.Сичкарь, К.Сенкевич, Олег Бабенко.

Публицистическая драма.

Экранизация по мотивам пьесы белорусского писателя Алеся Петрашкевича "Тревога" (1974).

Премия Л.Зайцевой "за исполнение женской роли", диплом жюри В.Турову "за обращение к публицистической теме" на Х ВКФ (Рига, 1977).

Редактор районной газеты Манаева в Привалках, в детском доме для больных детей, чьи родители были алкоголиками... Субботним вечером у реки отдыхают первый секретарь райкома Новицкий и Манаева с мужем — заместителем председателя райисполкома. Приезжают председатель райисполкома Шупеня и районный прокурор Размыслович, который заявляет, что надо принимать меры: судья Зубрич на выездном заседании суда в Добриневе вынесла частные определения в адрес райисполкома, райпотребсоюза, райздравотдела, местной школы и правления колхоза в связи с нарушениями закона, безответственностью в отношении проблемы алкоголизма... В Добриневе в овраге под мостом лежит разбитый трактор. Погиб тракторист Степан Юрский. Возмущенный Шупеня приказывает "создать напряжение" в связи с этим делом, подключить прессу... Манаева говорит Новицкому, что Зубрич находится неподалеку, в Добриневе, и тот посылает за ней машину. Шупеня считает, что Новицкий как новый у них человек не знает, что район сложный, потому и решили устроить показательный процесс. Манаева теперь уверена, что газете не стоило "создавать напряжение"... Криница, приехав к Манаевой, своей бывшей ученице, упрекает, что она своей статьей убедила читателей в виновности восемнадцатилетнего Михася Добриневского, даже не побывав в Добриневе... У Новицкого большие надежды на начавшийся серьезный разговор: в суете повседневной работы не сразу поймешь, что за человек рядом с тобой. Манаева рассказывает ему, что уже после публикации статьи побывала в Добриневе... Манаева, Ульяна — мать Степана, Алена — невеста Михася, ослепшая от потрясения, и ее мать Михалина на кладбище. По дороге домой они встречают бригадира Закружного, который напоминает Ульяне про самогон на сороковины. Михалина говорит, что он стал законченным алкоголиком и его ребенок, как и младшая дочь Ульяны, в Привалках... Приезжают Зубрич и председатель добриневского колхоза Трубчак. Они считают, что алкоголизм — это социальное зло. Шупеня и Манаев возражают, что такового нет, потому что нет социальных корней... Около магазина в Добриневе пьют местные пьяницы, в том числе Степан и Закружный. Степан решает мстить Алене, которую ревнует к Михасю. На тракторе он едет к ее дому. Не сумев уговорить его остановиться, Михась ставит свой трактор на пути Степана... Зубрич разговаривает с добриневскими женщинами о ходе суда, о пьянстве. Одна из них говорит, что нет ни войны, ни голода, ни тифа, а горя не меньше. Односельчанин Веренич сообщает, что в колхозной теплице пытался повеситься Закружный, возмущается, что пьют и женщины... Шупеня обвиняет Зубрич, что суд был подменен демагогией... Михась заявляет на суде, что намеренно убил Степана. Алена объясняет: он говорит так после



В.Тарасов (в центре) — Закружный

ее слов, что им нельзя быть вместе (между ними мертвый Степан) — люди не простят. Ульяна просит не судить Михася: хватит на Добринево ее горя. После этого Михась говорит, что не хотел убивать Степана... Трубчак рассказывает, как Зубрич вызвала в суд Шупеню, но тот не явился... В зале суда смотрят хронику о пьяницах, кадры, снятые в Привалках. Размыслович заявляет отвод Зубрич, поскольку она из Добринева и ее девичья фамилия Добриневская. Михалина недоумевает: Добриневских у них полсела. Пока суд обсуждает отвод, в зале идет разговор о кредите на водку в сельском магазине, о НОПе — "научной организации пьянства", о том, что людям не стыдно стало пить. Отвод не принимается... Зубрич признается, что боялась подписывать частные определения и народные заседатели не пришли к единому мнению. Манаева и Трубчак поддерживают Зубрич. Шупеня же заявляет, что надо мыслить государственными масштабами, и требует исключить ее из партии... Ульяна на суде рассказывает, плача, как ее сын терял человеческий облик, а она не могла ничем помочь. Зубрич решает вызвать в суд Шупеню... Размыслович говорит Шупене, что суд действительно выявил связь случившегося в Добриневе с недостатками работы райисполкома... Выступая в суде Криница рассказывает, как Степан в детстве хотел убить отца-пьяницу, признает, что и вина школы немалая... Новицкий просит Зубрич подготовить доклад по этому вопросу. Шупеня считает, что их пленуму не под силу его решить. Новицкий заявляет, что им всем по ночам должны сниться Привалки, а если не хочешь и не можешь помочь человеку, стоит подумать о соответствии занимаемой должности... Ульяна у дочки в Привалках... Новицкий желает доброго утра Манаевой и Зубрич и благодарит, что родились здесь.

"Есть фильмы... после которых мы говорим... не о самом произведении, а о... [поднятой ими] проблеме... И это, вероятно, самые действенные фильмы... которые взывают: бойтесь равнодушных, бойтесь равнодушия в себе... Впервые в белорусском кинематографе, а может быть, и во всесоюзном, так остро, честно, откровенно ставится вопрос о пьянстве... который требует неотложного решения. Тем не менее картина далека от... "противоалкогольных" лент. Авторы... говорят о смысле существования человека на земле, мере ответственности, понимании долга перед

людьми... Авторы сочли возможным ввести в ткань повествования документальные сцены быта детей-калек, стремясь вызвать у зрителя не просто сочувствие, жалость, но потрясение, сопереживание, боль за потерянные жизни. Режиссер предполагает в зрителе активного соавтора, поэтому отбрасывает эффектные кинематографические приемы... Камера внимательно вглядывается в героев — фильм насыщен крупными планами... остро очерчен круг проблем. Дух безапелляционности, прямолинейности утверждения чужд творческой индивидуальности режиссера... [Картина] заканчивается как бы многоточием, оставляющим место для зрительского участия, раздумья. Чувствуется, что авторам постоянно приходилось ограничивать себя в выборе материала. Тот особый "климат" туровских картин, в котором ощущение пространственности кадра, раскованности складывается в художественный образ... в новом фильме найти трудно. Режиссеру удались яркие художественные контрасты, но, возможно, не получилось цельного, четко выстроенного композиционного единства. Зрительское внимание постоянно переключается с одной мысли, с одной изобразительной структуры на другую. То, что понятно авторам, зрителю может быть не ясно, особенно это относится к первой части картины. Портретные характеристики героев, при всей их "укрупненности", порой остаются несколько расплывчатыми и невыразительными. Все это снижает накал произведения. Так, в множественности событий затерялся интересный по замыслу образ журналистки Манаевой... а ведь именно с ее личностью... связан... смысл того нравственного очищения, духовного прозрения, которые так или иначе проходит почти каждый из героев" (Пушкина М. Суд совести // ЗЮ. 23.XI.1977).

"Тихая речная гладь, сгущающиеся сумерки, огонь костра, ароматный запах ухи... За кадром звучит песня о красоте белорусской земли, которую исполняют "Песняры". И поначалу кажется, что это будет бытовая психологическая драма... Но... жанр фильма иной — это страстная публицистика... Ретроспекции постоянно возвращают нас к тому, что произошло... незадолго до этого... Эпизоды, увиденные словно в психологическом рапиде... вновь и вновь перебираются в воспоминаниях участников рыбалки... Отсюда особый монтаж ретроспективных эпизодов, в которых нарушены последовательные временные связи... Для авторов становится главным не событие само по себе в его реальной последовательности, а его нравственная оценка... Сила фильма — в публицистически страстной постановке вопроса... Создатели картины намеренно идут на заострение проблемы, на дискуссионную ее постановку... Пожалуй, для того чтобы психологически оправдать такую ситуацию — почти производственное совещание, происходящее на лоне природы, ночью... не хватает... бытовых деталей... индивидуального, человеческого проявления героев... Вся эта пейзажная сюита остается красивыми декорациями. Возникает мысль: а может, лучше бы они спорили у себя на работе?.. Но далее эти зрительские соображения уходят в сторону. Перевешивает само существо поднятого вопроса... Авторы фильма... открыто нацеливают зрителя не только на эмоциональное сопереживание, но прежде всего на соразмышление, на пробуждение активной гражданственной позиции. В поле зрения постановщиков... не только главные герои, но и среда, то есть та атмосфера, которая в значительной степени формирует человека... Авторы фильма далеки от смешливого тона многих скетчей, юморесок, комедий (типа... "Сто грамм для храбрости")... Тон "Воскресной ночи" строг и суров. Не случайно фильм начинается контрастным противопоставлением солнечного мира детства, веселых игр ребят и тихой, почти беззвучной сцены в специальной лечебнице для слабоумных... Да, это прямое... авторское публицистическое обращение-призыв ко взрослым, к родителям. Это тревога за наше будущее... От художественного произведения нельзя требовать решения вопросов, выдвинутых... жизнью. Но и функции фильма общественно важны — заострить внимание массовой аудитории на этих вопросах. По сути дела в фильме речь идет о развитии высоких духовных и физических потребностей личности, об общей культуре современного человека... Острота постановки вопроса, подлинная гражданственность авторской позиции не оставляют аудиторию равнодушной, вызывают размышления, споры, дискуссии. А не это ли — характерная примета фильма, нашедшего дорогу к зрителям? " (Нечай О. Острота гражданской позиции // ВМ. 2.XII.1977).

"***С.Фрейлих:*** *Дело могло обернуться комедией — разве нет в этом поединке на тракторах известной пародии на старинные рыцарские турниры; но комедией здесь и не пахнет, дело сразу принимает крутой оборот —драматический, я бы даже сказал, трагический по своим последствиям. Не стала картина и мелодрамой, хотя это могло произойти, если бы авторы сосредоточили больше внимания на "любовном треугольнике", отчего на первый план неизбежно вышел бы образ Алены, потрясенной и ослепшей от горя. Фильм мог стать и очередным детективом, если бы действие имело конечной целью расследовать, кто все-таки виноват — живой или мертвый. Однако, начав уголовное расследование, авторы превращают его... в социологическое исследование. Не злодея они ищут, а доискиваются причин преступления... Действие расходится концентрическими кругами, захватывая все больше людей, казалось бы и не имеющих прямого отношения к случившемуся... Мы видим мать Степана, ее показания на суде превращаются в монолог, и, может быть, это самое сильное место в картине. Не верится, что роль эту исполняет профессиональная актриса — так жизнен образ этой простой белорусской крестьянки... В действие вступают главные люди в районе... И вот что интересно. Обычно такого рода персонажи появляются в конце, чтобы подвести итоги и, как говорится, наметить перспективы, словно бы для них самих заранее все ясно. В фильме же действие с них только и начинается... [Их] ночной спор обнажает, как сложна проблема... Окажись эти люди, скажем, на заседании бюро райкома, действие могло бы ограничиться диспутом-расследованием в пределах одной декорации, как это было успешно сделано в недавней картине "Премия". Но авторы "Воскресной ночи"... вышли с камерой... на место действия, в суд, к простым людям, мы увидели драматические, подчас пронзительные сцены... "Воскресная ночь" — не агитфильм, не киноплакат... Перед нами художественное произведение о трагедии людей, потерявших духовные ориентиры в жизни. Фильм не оставляет нас наедине с жестокими фактами. Там, в сценах у реки, события рассматриваются с высоты исторического опыта страны, народа. Жаль только, что сцены у реки и сцены в суде стилистически разобщены. В сценах дискуссии в спорящих мы чувствуем актеров, играющих роли. В сценах суда и в массовых сценах мы не ощущаем исполнителей, перед нами как бы живые люди, достоверные в своей чувственной конкретности. Там, где стилистически эпизоды не совмещаются, картина перестает на нас действовать... И еще. Оптимизм картины вовсе не в том, что в конце появляется красивый, здоровый мальчик, сын одного из руководителей района, как бы уравновешивая наше впечатление от тех детей, которых мы видели в хронике. Как раз такое утешительство наивно. Оптимизм картины в мудрости, с которой она ставит вопрос о бездуховности, противоречащей самой сути нашего общественного строя...*
Е.Сурков: *... Туров понял, что нельзя ограничиться изображением такой общественной аномалии, как алкоголизм, что искусство требует диалектического подхода к любой теме... Перед нами и жизнь, и ее тревожные и опасные искажения, проблема алкоголизма и ее различное отражение в сознании героев картины. Но отсюда же и стилевой разнобой... Приходилось слышать утверждения, что... сцену [ночной дискуссии] лучше было бы провести в официальных интерьерах районного комитета партии... Но почему, собственно, не на воскресной рыбалке? Проблемы настигают нас всюду, постоянно... Художественная слабость эпизодов на рыбалке в другом ... разные точки зрения, высказываемые персонажами, не вытекают из характеров, а только обозначаются служебными приметами... Наряду с острыми мыслями, отражающими действительную*

сложность обсуждаемой проблемы, есть и минуты, когда эта сложность затушевывается, а благополучное решение спора слишком уж легко навязывается зрителю. И тем не менее фильм... подлинно современное произведение... Два-три десятилетия тому назад такая картина просто была бы невозможна. Вот почему я думаю, что эта картина пионерская... ***С.Герасимов:*** *...Наиболее сильными сценами фильма, бесспорно, являются откровенные, как будто подсмотренные скрытой камерой, разговоры женщин, где человеческая драма выступает без всякого наигранного пафоса и тем более потрясает душу. В них... есть точно уловленная и точно выраженная интонация трагической привычки к непоправимому положению в семье, в людских отношениях, которые изгажены, истреблены водкой. В свое время Лев Толстой, для которого судьба народа всегда представляла главнейший предмет его литературного труда... со всей силой своей гениальной прозорливости и беспощадности показал алкоголизм как первую беду народа. Картина Турова, отбрасывая лицемерие, показывает, что и ныне проблема алкоголизма представляет собой весьма актуальную тему для искусства... И все же... немало можно назвать картин, не столько морализующих на этот счет, сколько спекулирующих на остроте конфликта. Так вот, картина Турова... как раз представляет собой явление, прежде всего художественно зрелое и всем своим содержанием антиспекулятивное" (В пути: Белорусское кино сегодня [Из беседы за "круглым столом" на выездном секретариате Союза кинематографистов СССР] // ИК. 1978. № 6. С. 19—46).*

"Буквальное воспроизведение процессуальных моментов суда и следствия, как это происходит в фильмах "Обвиняются в убийстве" и "Допрос", — не единственно возможный облик судебной драмы как жанра... У суда, у следствия может быть одолжена лишь его форма... "Премия" показывает, сколь гибкой может быть схема расследования, как вообще сложна бывает связь между материалом, проблематикой и жанровой структурой фильма. Похоже, с оглядкой на "Премию"... [и] "Обвиняются в убийстве" задумывалась белорусская картина... Схема, заимствованная у "Премии", как будто обещала столкновение позиций, раскрытие характеров... Однако зрительские ожидания не оправдались, ибо авторы фильма не доверились до конца конструктивно-выразительной логике расследования, забежали вперед, предвосхитили выводы, которые им надлежало открыть вместе со зрителем. Идет игра в открытые ворота, причем ведется она в основном уныло-резонерскими монологами, которые пересыпаны цитатами" (Трошин А. Детектив: техника и материал // Приключенческий фильм. Пути и поиски. М., 1980. С. 54—55).

"Перемена места действия [по сравнению с пьесой] позволила авторам путем сопоставления лирического и драматического начал придать повествованию большую зрелищность и масштабность... Еще до названия... возникает предчувствие беды. Документально снятые кадры-обвинения... это сигналы тревоги. Они не очень органичны в сюжете фильма, но эмоционально действуют сильно. Камера оператора... выносит на экран разноцветье полей, берега реки с задумчивыми ивами, а кадры тревоги все еще сверлят мозг и бередят чувства... В бурном споре персонажи разделились на "отрицательных" и "положительных", тем и другим недостает аргументов в защите своих точек зрения. Убедительнее других — Зубрич... Л.Зайцева создает образ человека принципиального и одновременно внимательного к людям. На образе Зубрич более всего ощущаешь, насколько убедительнее были бы создатели фильма, если бы уделили больше внимания психологической разработке характеров и "положительных" и "отрицательных" героев... По остроте конфликтных ситуаций "Воскресная ночь" тяготеет к социальной драме. И "выдержать" жанр — означало показать столкновение не только позиций, но и характеров. "Не выдержали" постановщики и соответствующую жанру стилистику повествования... Тем не менее "Воскресная ночь" из тех произведений... мимо которых не проходят: они будоражат общественное мнение" (Бондарева Е. Экран и современность: Проблемы и герои // СБК. С. 65—67).

"Если "Время [ее сыновей]" пленяет свободным течением жизни, красочностью и яркостью языка, то "Воскресная ночь"... поражает намеренным режиссерским аскетизмом, строгостью изложения. Это фильм-диспут, в котором превалирует слово... И оказалось, что Туров владеет публицистическими красками с такой же свободой, как и поэтическими, и следит за ходом мыслей, за аргументами спорящих сторон не менее интересно, чем за путешествием братьев Гуляевых... Фильм... был во многом... новаторским... Если Асанову в "Беде" и Океева в "Улане" волновала возможность показать распад человеческой личности под влиянием алкоголя, гибель натур по-своему талантливых, вызывающих сочувствие, то Туров анализирует саму проблему во всей совокупности ее причин и следствий... Фильм точно и жестко определяет всю меру беды, постигшую Добринево, он дает проблему как бы "в разрезе", слой за слоем обнаруживая все новых участников и виновников трагедии... Туров не только скрупулезно исследовал проблему, четко расставил акценты (к слову говоря, одной этой задачи было для фильма немало), он еще поведал нам о гордой и цельной натуре, о гражданском неравнодушии... В Зубрич, какой ее сыграла Людмила Зайцева... есть и редкий дар полемиста, умеющего вести спор честно, с достоинством, не опускаясь до булавочных уколов, и спокойная убежденность в своей правоте, и — главное — личная боль за человеческую жизнь, погубленную в вине, в вечном похмелье, в пьяном дурмане" (ИЭ. С. 66—73).

Библиография: Пушкина М. "Еще раз радугу, пожалуйста..." // ЗЮ. 24.VIII.1976; Нечай О. "Беларусьфильм"-1976 // СБ. 30.III.1977; Павлючик Л. Неделя большого кино // ЗЮ. 19.V.1977; Шпота В. Незвычайная гісторыя // ЧЗ. 11.XII.1977; Андриевич В. Это случилось в Добриневе // СГ. 7.I.1978; Івановіч Я. Пазыўныя трывожнай ночы // Звязда. 5.II.1978; Туров В. Доверие обязывает // ИК. 1977. № 11. С. 97—98; Нячай В. Вастрыня грамадзянскай пазіцыі // ВМ. 2.XII.1977; Бондарава Е. Каб не плакалі маці... // ЛіМ. 9.XII.1977; Фрейлих С. Обращаясь к современнику // Правда. 4.IV.1978; Бондарева Е. Неравнодушный экран // СБ. 25.IV.1978; Бондарева Е. Ситуации и герои // СК. 21.VII.1978; Мускатблит А. Заглядывать вперед!.. [Беседа с В.Туровым] // СЭ. 1978. № 19. С. 13; Бондарева Е. Что в имени твоем, киногерой?: Заметки о современной теме в белорусском кино // Неман. 1980. № 1. С. 151—153; Павлючик Л. Из детства, опаленного войной // СК. 10.IX.1982; Павлючик Л. Родом из нашего времени [Беседа с В.Туровым] // СК. 9.V.1983; ЖПБК. С. 14; СК-70. С. 185—186.

A publicistic drama after the Belarusian writer A.Petrashkevich's play *Anxiety* about the investigation into the causes of a crime connected with alcoholism. Directed by V.Turov, a famous film director of the 1960's generation. Prizes at the All-Union Film Festival. REVIEWS: for the first time the problem of alcoholism has been dealt with in such a critical, honest, sincere fashion, with no hint at easy amusement; the authors deliberately make the question open to discussion and orient the viewer not only to live through the events emotionally but also to think them over and take an active civic position; however, the first attempt to expose the roots of this phenomenon was not completely successful; some films literally reproduce the investigation and the court procedure (*Accused of Murder, Interrogation*), a few others borrow their form (*The Bonus*); this film takes into account both tendencies, but the authors did not completely follow the constructively expressive logic of the investigation; the film tends toward social drama, but it must contain confrontation not only of people's stands but also of characters; the film abounds in close-ups, but in spite of that the characters' portraits remain vague and inexpressive (with the exception of Judge Zubrich); the film lacks structural unity and stylistic coherence: in the village scenes the atmosphere and the details are authentic and natural while the nightly debates strike as declaratory and didactic; in the films *Trouble* and *The Uhlan* the directors showed the death of talented people under the influence of alcohol, Turov analyzes the problem in the entire gamut of its causes and consequences; the director is able to use publicistic techniques as freely as poetic colors; the film is one of those that stir public opinion.

ВРЕМЯ ВЫБРАЛО НАС (НАС ВЫБРАЎ ЧАС) (THE TIME HAS CHOSEN US) — цв., обычн., 15 ч. (2 сер.), 3985 м (1-я сер. — 7 ч., 1892 м, 2-я сер. — 2093 м), 138 (67+71) мин., в/э 22—23.X.1979 г.

Др. назв. "Красная метель".

По заказу Государственного комитета Белорусской ССР по телевидению и радиовещанию.

Сц. А.Петрашкевич, В.Халип; реж. **Михаил Пташук**; оп. Ю.Марухин; худ. Е.Игнатьев; комп. Т.Хренников; стихи М.Матусовского; звукооп. В.Устименко; втор. реж. В.Поздняков; втор. оп. А.Зубрицкий, А.Суханова; худ.-грим. Г.Храпуцкий; монт. В.Анищук; пиротех. Я.Гольдман, Ч.Зимнохо; ред. Э.Коляденко, Р.Гущина; дир. И.Филоненко. В ролях: Е.Герасимов (Иван Воронецкий), С.Жданько (лейтенант Небылович), В.Проскурин (Петр Молчанов), Л.Марков (Загорский), М.Глузский (Фадей), В.Павлов (Стратег), А.Эйбоженко (Степан Воронецкий), С.Станюта (Воронецкая), Г.Кураускас (Бесслер), Г.Яковлев (Ольце), А.Жеребцов (танкист); П.Вельяминов (Бутэвич), И.Муравьева (Зинка), П.Кормунин (Гончаренко), П.Юрченков (Игнат), В.Молоков (Тимох); М.Булгакова, Г.Овсянников, М.Захаревич, А.Пташук, С.Михалькова, Ю.Оськин, А.Помазан, В.Никулин, Ю.Лесной, Л.Цюнис, Б.Владомирский, А.Беспалый, Б.Борисенок, У.Пуцитис, Р.Афанасьев, Ю.Карпович, И.Ворпа, А.Владомирский, В.Кин-Каминский.

Многосерийный героико-приключенческий телефильм.

"Ленинскому комсомолу Беларуси посвящается". 22 июня 1941 г. Иван Воронецкий едет в деревню под Брестом к своей невесте и видит высадку немецкого десанта: началась война. Немцы задерживают его, находят документы (он секретарь райкома комсомола из-под Минска), и капитан Ольце приказывает расстрелять его. Иван остается жив. В лесу он встречается с лейтенантом-окруженцем Небыловичем и Петей Молчановым. Немцы прочесывают лес. Петя, поскольку он в немецкой форме, добытой при побеге из лагеря, и знает язык, останавливает немецкую машину и выдает себя за фельдфебеля, везущего пленных. Полковник Бесслер (он писатель) спрашивает пленных, зачем нужно бессмысленное сопротивление, ведь война уже проиграна. Лейтенант отвечает: "Мы только начали воевать". Их везут в лагерь. Ребята по дороге бегут. Немцы преследуют их. Лейтенант ранен. Они прячутся в пуне, рассказывают друг другу о себе. Лейтенант родом из Беларуси, их часть стояла под Слонимом, и в первом же бою все полегли. Петя оказался здесь, потому что делегацию рабочих с Алтая, откуда он родом, разбомбили под Брестом в первые дни войны. Приходит старик — хозяин пуни; узнав, что есть раненый, приводит докторшу. Ребята обнаруживают спрятанный танк. Вскоре появляется и танкист. Они решают вместе пробиваться к своим. На проселочной дороге женщина с детьми рассказывает им, что неподалеку немцы сожгли деревню, расстреляли жителей, а они чудом спаслись. Танк расстреливает немцев в деревне, потом с боем проезжает через разрушенный Минск, но его подбивают. Ребята встречают в развалинах академика Загорского, который прячет их в одном из полуразрушенных домов. Они удивлены, что его не эвакуировали. Загорский говорит, что для него "поле Куликово, на котором решится исход войны", здесь. Приходит человек, называющий себя Стратегом, приносит им "аусвайсы", чтобы выбраться из города. Осень 1941 г. В одной из деревень ребята заходят к старухе — родственнице Воронецких, которая при упоминании о старшем брате Ивана — Степане отказывает им в угощении, потому что он стал при немцах старостой. В родной хате Иван встречается со Степаном.

Степан рассказывает, что мать погибла в начале войны при бомбежке. Иван едва не убивает его, но появившийся секретарь райкома партии Бутэвич объясняет, что Степан Лукич все делает с его ведома. Бутэвич и Иван разговаривают о методах борьбы с фашистами. Иван с ребятами хочет идти к фронту. Бутэвич сообщает о директиве ЦК КПБ: нужно мобилизовать народ на борьбу с врагом; все комсомольцы, способные носить оружие, должны остаться на оккупированной территории. Степан Лукич готовит обоз с хлебом для немцев. Бутэвич дает задание доставить хлеб в партизанской лагерь. Лейтенант намерен все-таки идти к фронту: немцы под Москвой. Он узнает, что в деревне постояльцами в семьях живут окруженцы. Иван встречается с деревенской молодежью. Те возмущаются,



Кадр из фильма

что Степан Лукич отобрал у них собранное оружие и заставляет идти работать на немцев. Зина, Тимох, Стась и другие ребята решают бороться самостоятельно. Иван говорит им, что нужно действовать не стихийно, а по заданию райкома и первая задача — связаться с военнопленными из расположенного неподалеку лагеря. Партизаны вместе с деревенскими ребятами перехватывают обоз с хлебом, при этом ранят Рихтера. Степан Лукич спасает его, чтобы войти в доверие к немцам. Для операции по освобождению военнопленных деревенские ребята должны оказаться в лагере, отказавшись выходить на принудительные работы. Иван идет с ними. Пленные работают на торфоразработках под наблюдением снайпера. В партизанский лагерь к Бутэвичу приходит Степан и сообщает, что из-за нападения на обоз в их район направлен карательный отряд, а лейтенант увел окруженцев — с кем воевать? (Партизан еще совсем мало.) Отряд лейтенанта окружен на болоте. Из тяжелого боя им помогают выйти партизаны во главе с Бутэвичем. Найдя предлог, Степан Лукич появляется в лагере для военнопленных и сообщает Ивану, что побег завтра, когда появится вагонетка с оружием. После боя партизаны и военнопленные уходят в лес. Зима. На совещании штаба отдельной партизанской бригады Бутэвич сообщает, что противник сосредотачивает крупные силы вокруг их зоны. Возможна блокада. Члены штаба спорят о стратегии и тактике партизанской борьбы. Крестьянин Мефодий и Степан Лукич считают, что надо обороняться в родных местах. Лейтенант и начальник штаба Крылов — за глубокие рейды по тылам противника. Бутэвич подводит итог: нужны партизанские базы, рейды по кольцевым маршрутам и связь с другими партизанскими соединениями. В финале приводятся данные о партизанской борьбе в Беларуси осенью 1942 г.

Отзывы и библиографию смотри в материалах к трем последним сериям телефильма на с.156 — 159.

ВСЕГО ОДНА НОЧЬ (УСЯГО АДНА НОЧ) (ONLY ONE NIGHT) — ч/б, ш/э, 9 ч., 2470 м, 92 мин., в/э 22.YIII.1977 г.

Сц. А.Ваксер, М.Баран (при участии К.Раппопорта); реж. **Иосиф Шульман**; оп. Г.Масальский; худ. Ю.Альбицкий; комп. С.Пожлаков; текст песни Г.Горбовского; звукооп. В.Демкин; втор. реж. В.Светлов; втор. оп. Л.Аксененко; худ. по кост. А.Грибова; худ.-грим. Г.Храпуцкий; монт. В.Коляденко; ред. В.Елисеев; маст. по свету И.Дубко; дир. Алексей Круковский. В ролях: М.Глузский (подполковник Боровой), В.Новиков (Сергей Боровой), Ю.Гончаров (Мотыльков), Костя Линевский (Лешка), М.Голубович (Виталий), С.Проханов (Пашка), Л.Кмит (Прокопий Степанович), Л.Гударзе (Лия Ильинична); Ф.Шмаков, В.Тарасов, Л.Безуглая, А.Преснецов, Г.Дубов А.Дубровина, Л.Иванова, Р.Шмырев, Т.Трушина, П.Кормунин, В.Никитин, А.Суснин, В.Сичкарь, С.Михалькова, С.Турова, Т.Чекатовская, Ю.Ступаков, В.Букин, В.Грицевский, А.Беспалый.

Детектив.

Подполковник милиции Боровой во время дежурства по городу поручает лейтенанту Боровому, своему сыну, отвезти в один из райотделов документы. Сергей недоволен опекой отца, тем, что после окончания юрфака год занимался мелкими делами в этом райотделе, а теперь бумажными — в областном управлении. Отец сомневается, правильно ли сын выбрал профессию. Во время поездки по городу с сослуживцем Мотыльковым участковый Митрохин просит их доставить в детскую комнату милиции подростка Лешку, который "третий год из нее не вылезает". Боровой-старший дает им по рации задание ехать на улицу Разина, где найдено потерпевшее аварию такси. Шофер исчез. Подполковнику докладывают, что в районе новостроек на пустыре обнаружен труп мужчины. Сергей везет туда представителя таксопарка на опознание. Убитый оказывается пропавшим таксистом Лопахиным. Сергей заходит в единственный еще не снесенный дом на пустыре. Хозяева говорят, что ничего не видели. Мотыльков по рации сообщает Сергею, что в разбитом такси найден обрывок газеты с телефонным номером. Он принадлежит Нине Шлык. Сергей выясняет, что номер она давала случайно встреченному бывшему однокласснику Лисицыну, остановившемуся в гостинице "Дружба". Собираясь ехать туда, Сергей отправляет Лешку домой, но тот остается с ним. Лисицын рассказывает, что ехал в этом такси и слышал, как потом машину вызвали по радио к ресторану аэропорта. Придя в управление к подполковнику Боровому, хозяйка дома на пустыре признается, что ее муж все видел, но боится говорить, потому что со свидетелями расправляются. Приходит и муж, рассказывает, что на такси приехали двое мужчин без пальто: один из них хотел забрать долг у Рыжкина, но дом того снесли и он просил денег у таксиста, а когда тот не дал, ударил его гаечным ключом по голове. Боровой-старший сопоставляет: такси разбилось недалеко от аэропорта, который закрыт из-за тумана, и вызов был туда же. Он посылает Сергея с Мотыльковым в аэропорт. Директор ресторана Лия Ильинична приготовила им столик в углу. Швейцар Прокопий Степанович сообщает, что человек, заказывавший такси (Юрков), здесь, а уехал другой с дамой. Найдя по указанному Юрковым адресу его приятеля Панихина, Сергей узнает, что такси перехватили двое мужчин без пальто. Сергей возвращается в ресторан. Лия Степановна, опросив официанток, узнала, что все посетители на месте, кроме Панихина с дамой и еще одного мужчины. Подполковник Боровой привозит в ресторан хозяина дома на пустыре, но тот не видел лиц преступников и не может их опознать. В зале 100 человек, туман рассеивается, аэропорт скоро откроют. Сергей с Мотыльковым считают подозрительными мужчин за четырьмя столиками. Два отпадают после выяснений. Двое с третьего собираются уходить. Внимание Сергея и Мотылькова переключается на них. Между тем преступники, Виталий и Пашка, услышав, как Лешка для проверки (вслед за Сергеем) спрашивал у мужчин с третьего столика про гаечный ключ, оставленный на пустыре, убегают. Лешка преследует их. Подполковник Боровой приказывает перекрыть все дороги. Преступники расходятся. Лешка идет за Виталием. Сергей и Мотыльков выясняют личность второго, Пашки Пузырева, которого его бывший учитель — знаменитый парикмахер Куницкий — называет бездарным мальчишкой. Бросив жену и ребенка, Пузырев живет с некой Клавой Голубковой, у которой его и арестовывают. Пашка утверждает, что во всем виноват Виталий, недавно освобожденный из мест заключения, с которым Пашка познакомился случайно. Лешка, преследуя Виталия, звонит в милицию. Тот, заметив Лешку, бьет его и пытается угнать машину "скорой помощи", но приехавшая по вызову милиция задерживает Виталия. Утром Сергей провожает Лешку, приглашает приходить в гости (тот растет без отца, а матери не до него) и благодарит за помощь.



Кадр из фильма

"Перед нами, во-первых, как бы производственный фильм "из жизни милиционеров"... Во-вторых... как бы психологическая история некоего драматического прозрения... В-третьих, и в самых главных... детектив.... Многослойность произведения, сосуществование в нем разных уровней и даже разных функций — само по себе еще не порок. Но не слишком ли разные поэтические ключи здесь сопоставлены? Детектив требует своей, особой атмосферы, магии загадок... Прозаические будни каждодневной скромной работы, как раз наоборот, тяготеют к шершавой, фактурной необработанности жизненного материала. И уж совсем условностью выглядит попытка построить психологическую драму на плакатном, черно-белом мотиве "недопонимания" важности милицейской профессии... Режиссер... взял на себя слишком много несовпадающих обязательств, хотя зритель, вероятно, это простит, увлеченный хитросплетениями детективной интриги" (Демин В. Всего одна ночь // СКЗ. 1977. № 8. С. 5).

"...Кінематаграфісты нярэдка злоўжываюць любоўю гдедачоў да прыгодніцкага жанру, даючы экрану слабыя, часам надуманыя стужкі, сканструяваныя па далёка не лепшых узорах заходніх дэтэктываў... У іншых жа дэтэктывах на развіццё характараў герояў... пастаноўшчыкі менш за ўсё звяртаюць увагі. Галоўнае ў іх — пагоні, праследаванні, перастрэлкі... Да такіх стужак, мабыць, і трэба

аднесці [гэтую]... Старэйшаму беларускаму рэжысёру... не шанцуе на драматургаў. Слабым быў яго папярэдні "крымiналфiльм" "I нiхто iншы"... I новая карцiна... пастаўлена па даволi слабаму сцэнарыю... [Яго аўтары] па прафесii юрысты. Таму iх твор, несумненна, спiсаны "з жыцця", патрабаваў сур'ёзнай дапрацоўкi... Так у тытрах паявiлася яшчэ адно прозвiшча... спрактыкаванага драматурга... I калi фiльм вызначаецца напружанасцю кiнааапавядання i дынамiкай дзеi, то гэта толькi дзякуючы рэжысёрскаму майстэрству... i ўдзелу ў рабоце над стужкай К.Рапапорта... Гэта моцны "серадняк" са слабай драматургiяй, добрай рэжысурай i акцёрамi, якiя не мелi магчымасцi паказаць сябе ва ўсёй разнастайнасцi свайго таленту" (Крупеня Я. Адна трывожная ноч // МП. 13.IX.1977).

"Когда Раскольников идет убивать старуху-процентщицу, мы не думаем в тот миг о "канве", хоть она в общем-то детективна. Когда Мегрэ начинает морщить лоб, не ждем философских откровений, а всего лишь замираем в предчувствии тайны. Игра игрой, а жизнь жизнью. В белорусской картине... лейтенант Боровой выезжает расследовать убийство... Следы ведут к ресторану... все столики подозрительны и везде странные, "нехорошие" разговоры. Дезориентируемся с удовольствием: это непременный детективный ритуал. Потом замрем, когда пошла погоня.. Без погони, без подозрений, без учащенного дыхания детектив был бы уже не тот... Но что за игры для взрослых людей — одергивают себя авторы. Детективная канва у нас есть, надо теперь поискать суть, которая должна быть, конечно, совсем, совсем в другом... Детектив не про детектива, а про будни милиции. Будни, естественно, будничны. Значит, никаких фейерверков, все под хронику. Но художественные коды разномасштабны... Не в том смысле... что одно лучше, а другое хуже. Но это параллели, которые не пересекаются. Пример. Там, в фильме, есть мальчонка. Набедокурил, попал в милицейскую "Волгу", и везут его в детскую комнату. Тут как раз по рации — немедленно следовать к месту убийства. "Волга" разворачивается и с мальчонкой — на пустырь, на "дело". И мальчонка тоже сначала расследует, а потом преследует, в ночной тьме и один на один. Так вот, если это у нас условная игра, наподобие романтической истории про "неуловимых", то мы станем переживать за смельчака и им восхищаться... В "буднях" это со стороны лейтенанта Борового ротозейство и самоуправство — вовлекать пацаненка в "дело". За такие вещи разжалуют, а его даже не пожурили. Высота темы, стилистика и жанровый "код", оказывается, не так уж зависят от авторского произвола. Они диктуют зрительские ожидания, и горе авторам, эти ожидания обманувшим" (Кичин В. Когда ломаются схемы: Еще раз о приключенческом жанре в кино // СК. 29.XI.1977).

Библиография: Питерцева Н. "Всего одна ночь" [Интервью с Г.Масальского] // СБ. 17.VI.1976; Бондарева Е. Герои и образы экрана // Заря [г.Брест]. 19.XII.1976; Антипова Л. Премьеры "Беларусьфильма" // ЗЮ. 12.I.1977.

A detective film about the investigation of the murder of a taxi driver, which is the first serious case of a law school graduate. REVIEWS: first of all, this is a "on-the-job" film "from the life of militia-men", secondly, it is a psychological drama about the "inadequate understanding" of the importance of the militia-man profession, thirdly, it is a detective, and though co-existence of genres is no defect in itself, the combination of different poetics in this film is not very successful; film-makers often abuse the viewers' love for adventure films releasing poor films like this which are made by low foreign standards. The poor screenplay which had been written by two lawyers was elaborated by Rappaport, an experienced playwright, and only thanks to him and to the director's work the film has got tension and dynamism. Though a number of authors usually say that they have only made use of the detective structure but the essence of the film is different, nothing good comes of it: acting is acting and life is life (this indeterminacy especially affected Lyoshka's character).

ЛЕГКО БЫТЬ ДОБРЫМ (ЛЁГКА БЫЦЬ ДОБРЫМ) (IT IS EASY TO BE KIND) — цв., обычн., 14 ч. (2 сер.), 3694 м (1-я сер. — 1884 м, 2-я сер. — 1810 м), 135 (69+66) мин., в/э 28—29.VI.1978 г.

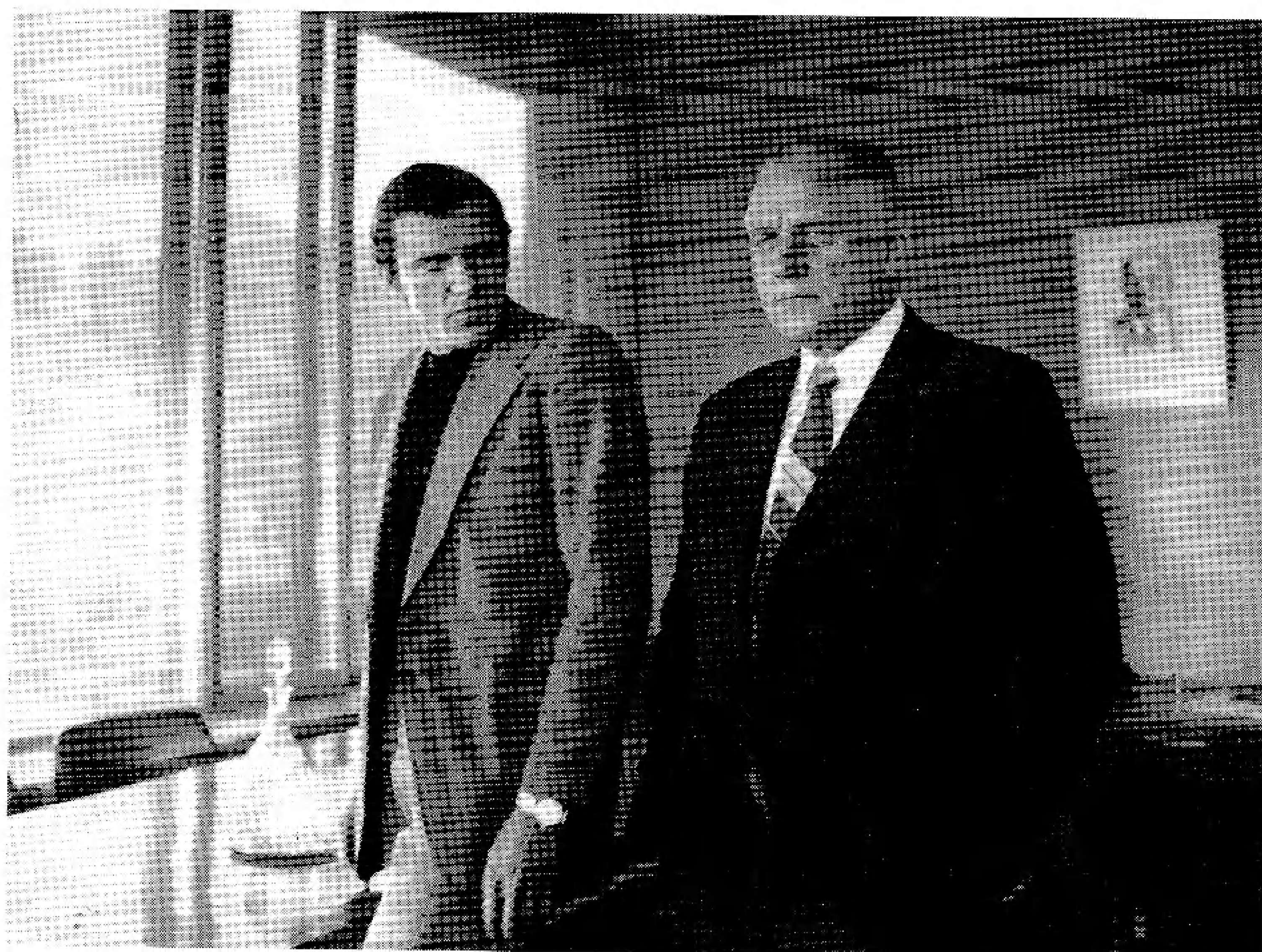
По заказу Государственного комитета Совета Министров СССР по телевидению и радиовещанию.

Сц. Б.Шустров; реж. **Виктор Жилин**; оп. О.Авдеев; худ. В.Белоусов; комп. В.Мигуля; стихи С.Островою, А.Дедурова; звукооп. К.Бакк; втор. реж. В.Скоробогатов, Л.Фадеева; втор. оп. М.Комов; худ. по кост. Л.Щурок; худ.-грим. В.Антипов; монт. В.Антипова; ред. А.Мовзон; дир. В.Студенков. В ролях: В.Яковлев (Ливенцев), И.Калиновская (Пажитнова), Э.Виторган (Грудинин), Ю.Демич (Лаврухин), Н.Засухин (Ковалев), Б.Владомирский (Корнюх), Г.Дунц (Грибин), Б.Кудрявцев (Федюнин), И.Бережная (Ливенцева), Ю.Кузьменков (Дикушин), Р.Шмырев (Русаков), З.Сорочинская (Нина Ивановна), В.Киселев (Дудко), Н.Еременко (Гайда), В.Новиков (Спицын); В.Яковлев, Г.Ушкова, В.Грицевский, А.Кашперов, О.Королева, Н.Лукьянов, М.Федоровский, И.Зеленко, С.Радченко, Е.Матисова.

Производственный телефильм.

Экранизация по мотивам одноименного романа М.Барышева (1975).

Игорь Грудинин навещает родителей, живущих в деревне. После его отъезда отец сообщает матери, что у них в городе есть внук. Начало рабочего дня на крупном металлообрабатывающем заводе. Игорь поджидает Римму Пажитнову, которую видит вместе с молодым конструктором Максимом Лаврухиным. Грудинин замещает болеющего начальника кузнечного цеха. Плановик докладывает ему, что начальник механического цеха Гайда грозится предъявить им счет за лишние припуски в поковках. Грудинин приглашает Пажитнову — технолога цеха, советуется, что делать. Она предлагает прекратить увеличение припусков. Игорь объясняет, что цех оставлен шефом в плохом состоянии, которое он, Грудинин, сумел улучшить и не хочет оставлять людей без прогрессивки. Римма считает, что дело не только в этом и что после ухода шефа на пенсию Игорь рассчитывает стать начальником. Игорь не скрывает этого и обещает отдать государству украденный техникой металл. Римма соглашается подписать документы по заказу гидростроителей. Игорь просит поверить ему и в личных отношениях, но Римма отвечает, что 4 года — немалый



Э.Виторган — Грудинин, Г.Дунц — Грибин

срок и она забыла Игоря. Лаврухин приносит главному конструктору Ковалеву свое рацпредложение. Заводчане едут в выходные к озеру. Но и здесь в группе молодежи из механического цеха (токарь Ливенцев, его подручный и ученик Спицын, инженер Русаков, комсорг Калинкина и др.) возникает разговор о лишних припусках, потере металла. Утром, собирая валежник для костра, они находят могилу неизвестного солдата и решают привести ее в порядок, поставить ограду. Игорь приглашает Максима для серьезного разговора. Тот откровенно говорит, что Римма его не любит, но он любит ее. Игорь не хочет, чтобы его сын рос без отца. Максим возражает, что 4 года это его не волновало. Игорь объясняет, что он ничего не знал, работая в Африке. Максим считает, что Грудинин не имеет никаких прав на сына, но решать будут Римма и Антошка. На заводской базе отдыха в выходные Ковалев говорит изумленному парторгу Корнюху, своему другу, что собирается в понедельник у директора отказаться от своего проекта нового стана: рацпредложение Лаврухина натолкнуло его на идею коренной переработки. Алексей Ливенцев не хочет больше пускать лишний металл в стружку. Гайда, признавая его правоту, считает тем не менее, что нельзя срывать заказ гидростроителей, и переводит его на месяц в разнорабочие. Грибин также изумлен предложением Ковалева, но узнав, что в результате будет сэкономлена валюта, необходимая на покупку импортных станов, санкционирует доработку нового проекта. Вместо Ливенцева работает его тесть Федюнин, который обвиняет Алексея, что тот поступает не по-рабочему: забыл про товарищество, вроде только у него совесть есть. Алексей едет к безымянной могиле, где встречает Корнюха — ветерана войны, как и Ковалев. Тот тоже не доволен поступком Ливенцева: завтра кто-то по его примеру погасит домну. Алексей рассказывает, что его отец лежит где-то в Пруссии в такой же могиле и именно воспоминание о нем повлияло на его решение.

В кузнечный цех приходит с проверкой технолог завода Дудко. Игорь пытается вывести из-под удара Римму и прячет документацию на заказ гидростроителей. Кузнец Дикушин, ковавший поковки, от которых Ливенцев отказался, приходит к нему поговорить. Алексей поначалу даже не хочет с ним объясняться, а потом говорит про рабочую гордость, про то, что он, Ливенцев, хозяин своему токарному станку, а Дикушин — своему молоту. Грибин отправляет Ковалева с Лаврухиным, переведенным в ведущие конструкторы, в Москву в министерство — отстаивать новый проект. Перед отлетом Максим просит Римму дождаться его, чтобы решить их судьбу. Дикушин начинает ковать поковки более точно. Грудинин недоволен: это требует вдвое больше времени. Дудко догадывается, почему Грудинин прячет документы на заказ гидростроителей (Дудко сосед Риммы), да и она сама уже призналась в своей вине. По-человечески Дудко все понимает, но в данном случае они преступили все нормы. За этот месяц Ливенцев получает очень маленькую зарплату. С опозданием Алексей приходит на день рождения сына. Федюнин сначала ворчит на него, а потом просит прощения. Замминистра соглашается с выдвинутой заводом идеей и обещает пробивать ее в вышестоящих инстанциях. Федюнин отказывается работать за Ливенцева. Поскольку еще действует приказ, Ливенцев советует Русакову поставить его якобы подручным к Спицыну. Гайда замечает это, но не возражает, потому что доволен качеством поковок, которые делает теперь Дикушин, и считает, что в этом заслуга Ливенцева. Максим по приезде предлагает Римме с Антошкой поехать на озеро. Услышавший это Грудинин пытается его опередить, но нарушает правила дорожного движения и его забирают в милицию. Максим с Риммой едут его выручать. После проверки Дудко Грибин выговаривает Грудинину за нарушения технологии и сокрытие документов, говорит, что не сможет теперь назначить его начальником цеха, как собирался. Игорь просит только не наказывать Пажитнову, признавшись, что любит ее. Грибин отправляет его мастером в цех. Ковалев сообщает Грибину и Корнюху, что в министерстве утвержден новый проект стана. Грудинин объясняется с Риммой, которая до сих пор любит его. Они вместе с Антошкой едут на лесное озеро.

"Если тема только заявлена, но раскрыта плоско, схематично, фильм не привлекает, а скорее отталкивает зрителей... А что, например, может дать многомиллионной зрительской аудитории, взыскательной и требовательной, такой телефильм?.. На протяжении двух серий звучат дебаты о том, как снимать стружку с болванки. Казалось бы, взята актуальная проблема повышения качества заводской продукции, но в фильме она решена почти в пародийной форме, герои говорят об этой стружке, не переставая, на работе, дома, на отдыхе. В конце каждой серии экран заполняет бесконечная вьющаяся стружка — и кажется, что это зря потраченная пленка. И — зря потраченное время телезрителей" (Нечай О. "Беларусьфильм"-1976 // СБ. 30.III.1977).

Библиография: Питерцева Н. "Легко быть добрым" // СБ. 5.XI.1976; Бондарева Е. Киногод-76: Заметки критика с V смотра-конкурса фильмов и кинопериодики студии "Беларусьфильм" // ВМ. 7.IV.1977; В пути: Белорусское кино сегодня [Из беседы за "круглым столом" на выездном секретариате Союза кинематографистов СССР] // ИК. 1978. № 6. С. 25; Нячай В. Галоўная формула поспеху // МБ. 1983. № 6. С. 46—47.

An industrial TV film after M.Baryshev's novel about the workaday routine of a big plant and its people. REVIEWS: the theme is only addressed in the film; the topical problem of improving the quality of the plant's produce is solved in the form of a kind of parody; films like this one and *Ask Yourself* are full of cliches.

ПАСТУХ ЯНКА (ПАСТУХ ЯНКА) (THE SHEPHERD YANKA) — цв., обычн., 14 ч. (2 сер.), 3619 м (1-я сер. — 1811 м, 2-я сер. — 1808 м), 127 (64+63) мин., в/э 20 и 22.VII.1977 г.

Др. назв. "Чудесная дудка", "Пастух Янка и королевская перебранка".

По заказу Государственного комитета Совета Министров СССР по телевидению и радиовещанию.

Киновариант 1976 г. (8 ч., 2252 м, 84 мин.) — **"Маринка, Янка и тайны королевского замка" ("Марынка, Янка і таямніцы каралеўскага замка")** (***Marinka, Yanka and the Mysteries of the Royal Castle***), в/э 19.V.1977 г.

Сц. А.Вольский [Зайдель], Э.Довнар [Коляденко]; реж. **Юрий Цветков, Вацлава Вербовская**; оп. М.Брауде, Ю.Елхов; худ. И.Топилин; комп. Э.Ханок; текст песен И.Резника; звукооп. С.Шухман; худ. по кост. Н.Жижель; худ.-грим. Л.Емельянов; монт. И.Фираго [киновар. — И.Бакиновская, Л.Малахова]; втор. реж. В.Пономарев, А.Календа; втор. оп. Л.Сушкевич, В.Таланов; пост. танцев Э.Друлле; муз. ред. С.Кортес; ред. Л.Поздняк; дир. С.Терещенко. В ролях: А.Мокроусов (Янка), С.Михалькова (Маринка), В.Кулябин (дед), Е.Лебедев (король Дуримонт и король Обалдин), Н.Чемодурова (королева Павлина и королева Кринолина), Л.Румянцева (принцесса Виктуся и принцесса Катуся), Г.Вицин (принц Кукимор), А.Смирнов (генерал), Г.Георгиу (астролог), А.Милованов (канцлер), Г.Рогачева (Ганна), Б.Хромушин (Вовк-Лютовецкий), Р.Шмырев (корчмарь); А.Помазан, И.Макогон, Ю.Сатаров, Ю.Еременко, В.Сухицкий, С.Кузьмина, Л.Ступка, Н.Панасюк, Ю.Газиев, Б.Мирус, В.Лексиков, В.Коваленко, Г.Губенко, П.Тимошенко.

Музыкальный телефильм-сказка.

По мотивам белорусских народных сказок.

По дороге к королю Дуримонту принц Кукимор заезжает к пану Вовк-Лютовецкому, видит прекрасный гобелен и покупает его вместе с ткачихой Маринкой — невестой пастуха Янки. В деревне готовятся к свадьбе Маринки и Янки, но появляются панские слуги и забирают Маринку. Янка бросается вдогонку. Кукимор приезжает во дворец Дуримонта и в качестве жениха дарит принцессе Виктусе гобелен и Маринку. Виктуся требует, чтобы ему тоже подарили что-нибудь чудесное. Придворный астролог предлагает оповестить по королевству, что нужно чудо. Янка идет во дворец выручать Маринку. Встретив в лесу деда, он дает ему поесть и доводит до дома (тот вывихнул ногу), хотя сам очень торопится. Он рассказывает деду о своей беде, говорит, что надеется на помощь короля. Дед убеждает его, что король — самый жадный и лютый пан. Брат-близнец Дуримонта Обалдин привлекает внимание короля и придворных "дождем" золотых монет и бьет Дуримонта по голове каминными щипцами. Став королем, он отправляет Виктусю и королеву Павлину в монастырь, а Кукимора делает женихом своей дочери Катуси. Дед решает помочь Янке: дает чудесную дудку и предупреждает, что она не должна попасть в руки злого человека. Кроме того, в ней не хватает одной дырочки, и добавить ее может только чистый душой и добрый сердцем человек. Тогда дудка сможет исполнять любые желания. Кукимор дарит теперь уже Катусе Маринку и гобелен, но та отказывается ткать: без радости не сотворить красоту. Благодаря музыке волшебной дудки Янку пропускают во дворец. Обалдин велит ему показать чудо. Янка играет — на кусте распускаются цветы. Но король, его домочадцы и придворные хотят денег, и Янке приходится "наколдовать" их. Он просит освободить Маринку, но у него отбирают дудку, а самого бросают в глубокий колодец в подземелье. Однако без Янки дудка не творит чудеса. Чтобы заставить пастуха открыть секрет дудки, канцлер бросает ее в колодец, угрожая в противном случае затопить его. Янке с помощью дудки удается выбраться из колодца.

В подземелье Янка слышит из гроба крик о помощи и освобождает Дуримонта. Тот рассказывает, кто он и что на троне сидит братец-самозванец. Кукимор отказывается жениться на Катусе, поскольку нет чудесного приданого. Дуримонт просит Янку помочь ему, тогда он выполнит все его просьбы. Они пытаются выбить дверь из подземелья, но это им не удается. Катуся



Кадр из фильма

слышит шум. Обалдин и придворные догадываются, что пастух пытается бежать и бросаются в погоню. Янка находит другой выход из подземелья. Проезжая в карете по лесу, канцлер видит их. Он проверяет гроб и докладывает Обалдину, что у пастуха есть сообщник — Дуримонт. Доносчик сообщает, что беглецы выступают как скоморохи на площади (чтобы заработать на пропитание). Войско под командованием генерала окружает корчму, где они обедают. Янка делает дополнительную дырочку на дудке и командует солдатам "танцевать по домам". Дуримонт приходит во дворец и отбирает корону у Обалдина. Придворные и Кукимор сразу же переходят на его сторону. Обалдин сбегает, а Катусю и королеву Кринолину отправляют в монастырь. Народ во главе с Янкой приходит ко дворцу за рескриптом об обещанной Дуримонтом воле. Но тот обманом отбирает у Янки дудку и заставляет людей уйти с ее помощью. Янку он приказывает завтра казнить. Дуримонт считает, что теперь заставит под свою дудку плясать весь свет. Придворные пытаются ночью украсть дудку, но это удается не им, а сбежавшей из темницы Маринке. Она пробирается к колодцу, куда опять брошен Янка, и успевает бросить ему дудку, прежде чем ее хватают стражники. Утром их выводят на казнь. Янка говорит людям, что не было справедливых королей и не будет, и с помощью дудки превращает панов в карточных королей и валетов. Янка и Маринка играют свадьбу.

"Специальный диплом [смотра-конкурса продукции киностудии "Беларусьфильм" 1976 года] получила и молодая актриса С.Михалькова, создавшая поэтичный образ крестьянской девушки... В целом же этот фильм очень слабый. Его авторы... не проявили чувство жанра... Разностилье, эклектика — характерная черта картины, в которой авторам порой отказывает и вкус. Каждый из исполнителей тесно связан с работой всего съемочного коллектива, и прорыв в одном звене немедленно сказывается на всех остальных. А прорыв чаще всего на одном и том же звене — сценарном. Изначальном. И потому зачастую насмарку идет работа и режиссеров, и операторов, и художников, и актеров" (Нечай О. "Беларусьфильм"-1976 // СБ. 30.III.1977).

"Ждешь увлекательного зрелища —динамичного, красочного, со своей условностью и убедительностью. На экране же — статичное, лишенное изящества действо... Будто наперекор избранному жанру режиссеры нанизывали эпизоды на повествовательный сюжет, а к ним прикладывали музыку... Этой картиной постановщики продемонстрировали либо непонимание законов жанра... либо вообще режиссерскую беспомощность" (Бондарева Е. Кино-год-76: Заметки критика с V смотра-конкурса фильмов и кинопериодики студии "Беларусьфильм" // ВМ. 7.IV.1977).

"[Яшчэ] славуты рускі педагог К.Д.Ушынскі лічыў, што народныя казкі — бліскучыя ўзоры педагогікі... Дзеці ўспрымаюць [новы] фільм выдатна... Смяюцца там, дзе сапраўды смешна... А смешных эпізодаў у фільме нямала, бо аўтары сцэнарыя і рэжысёр досыць шчодра насялілі стужку адмоўнымі, гратэскава пададзенымі персанажамі. Гэта, па сутнасці, казка-камедыя, бо ўся гісторыя барацьбы за трон... пададзена надзвычай цікава і вострасатырычна. Яны ўвесь час намагаюцца адзін аднаго скінуць, матывуючы свае дзеянні тэзісам: "Хто каго пераможа, той і кароль". І слова "мярзотнік" тут гучыць як вышэйшая пахвала... І ў той жа час у гэтай, здавалася б, смешнай сітуацыі закладзена сур'ёзная думка аб подласці і каварстве ў барацьбе за ўладу ў каралеўска-царскім асяроддзі. З падобнымі фактамі дзеці, безумоўна, сустракаліся, вывучаючы гісторыю як прадмет. А тут яны ўбачылі штосьці падобнае наглядна. Калі ж дадаць, што ролю двух каралёў... выконвае... Я.Лебедзеў, дык робіцца зусім зразумелым, чаму дзеці ў эпізодах, дзе яны бачаць славутага артыста, так весела смяюцца. Не меншае захапленне выклікае... і ігра... Г.Віцына... Аўтары сцэнарыя далі яму добры драматургічны матэрыял... Цікава, усё з той жа нязменнай сатырай, пададзена і акружэнне каралёў... Янка і Марынка... вельмі прывабныя і прыгожыя людзі, і не болей... Аўтары ж чамусьці пайшлі па лініі казачна-традыцыйнага "блакітнага" паказу станоўчых герояў. А гэта наклала адбітак і на ўвесь фільм, ён атрымаўся таксама

нібы двухстылёвы. З аднаго боку, вострасатырычны, з другога — лірычна-ідэалістычны. Аднак фільм у цэлым пакідае добрае ўражанне. Гэтаму садзейнічаюць цудоўна знятыя... пейзажы беларускай прыроды... народная беларуская музыка, вельмі ўдала падабраная кампазітарам... і, вядома, выдатная рэжысура..." (Зуб В. Падарунак малым гледачам // Звязда. 21.IV.1978).

"...Можно поспорить с авторами картины, что весь ее средневековый антураж... больше знаком нам по сказкам Перро, братьев Гримм и Андерсена. Но идеи и образы фильма, его сюжетные линии и поэтические приемы подсказаны белорусским народным творчеством... Пастух Янка, традиционный герой белорусских сказок, с золотыми кудрями и смелыми, лукавыми глазами... смекалист и настойчив... держится независимо, с чувством собственного достоинства... Из белорусского фольклора пришел в фильм и сюжетный мотив чудесной дудки, ближайшей родственницы скатерти-самобранки, дубинки-самобойки и других вещей-самоделок... Переосмысление сюжетной функции дудки приблизило сказку к современности... Заставить всех людей плясать под свою дудку — разве это не мечта любого диктатора в душе и сегодня? Фантастика киносказки, как видим, реальна, созвучна нашим дням. Она ненавязчиво подводит детей к мысли, которую в полном объеме они смогут осознать позднее. Авторы фильма сделали попытку донести до юного зрителя и серьезную идею о сущности королевской власти, о средствах в борьбе за власть... Мысль, что все короли на одно лицо, подчеркивается и тем, что актеры Е.Лебедев, Н.Чемодурова и Л.Румянцева играют каждый одновременно по две роли... Однако эта условность сложна для ребенка, который представляет себе любое понятие в его конкретном проявлении. Гораздо ближе его восприятию сцена, где королевская свита награждает друг друга в угоду королю яркими синяками, которые на придворном языке называются орденами королевского фонаря... На первый план в фильме вышли сатирические сцены... Галерею "штатных" обитателей королевского замка удачно дополняет... принц Кукимор... Следуя приемам народного творчества и традициям мастера киносказки А.Роу, режиссер сливает сатирические мотивы с лирическими, реальное с фантастическим. Однако ему не всегда удается добиться органического слияния жанров, стилистического единства. Порой ощущаются швы между разными жанровыми конструкциями, и юным зрителям бывает трудно перейти от лирических сцен к острогротескным, от прозы к музыке... Нельзя обойти молчанием и тот финальный дидактический довесок, без которого картина ничего бы не утратила .. Итак, первая киносказка на основе национального фольклора... Хочется верить, что за ней последуют и другие" (Чернушевич А. Добрым молодцам урок // ЗЮ. 9.VIII.1978).

Библиография: Питерцева Н. "Пастух Янка и королевская перебранка" [Интервью с Л.Емельяновым] // СБ. 17.VI.1976; Бабкова А. Гэты "нечаканы" глядач // ЧЗ. 18.VII. 1978; Чернушевич А., Светлов Б. О детях и для детей // СБК. С. 183.

A musical fairy-tale TV film based on Belarusian folklore. The screenplay was written by the famous Belarusian playwright A.Volski. REVIEWS: the film did not turn out to be the spectacle that had been expected from this genre; fairy-tales are brilliant examples of pedagogy, and that's why children receive the film very well; Belarusian landscapes were beautifully filmed; folk music was skillfully selected by the composer; the authors tried to bring to the young viewers a serious thought about the essence of royal power, that's why the satirical scenes showing the inhabitants of the royal palace came to the foreground (Lebedev plays the king in a grotesque fashion, he is almost a caricature), but the director's unconventional techniques are complicated for a child; following the methods of folk art and the traditions of A.Row, master of fairy-tale films, the director combined satirical motives with lyrical, reality and fantasy, but he did not always manage to achieve a stylistic unity; the first fairy-tale movie based on national folklore.

ПО СЕКРЕТУ ВСЕМУ СВЕТУ (ПА САКРЭТУ ЎСЯМУ СВЕТУ) (BETWEEN YOU AND ME, AND THE LAMPPOST) — цв., обычн., 14 ч. (2 сер.), 3363 м, 121 мин. (1-я сер. — 1690 м: "Секрет первый" — 868 м, 31 мин., "Секрет второй" — 784 м, 28 мин.; 2-я сер. — 1673 м: "Секрет третий" — 756 м, 27 мин., "Секрет четвертый" — 896 м, 32 мин.), в/э 2—3.I.1977 г.

Др. назв. "Денискины рассказы".

По заказу Государственного комитета Совета Министров СССР по телевидению и радиовещанию.

Сц. Д.Драгунский; постановка **Игоря Добролюбова**; реж. **Юрий Оксанченко** (секрет 1-й), **Владислав Попов** (секрет 2-й), **Дмитрий Михлеев** (секрет 3-й), **Виталий Каневский** (секрет 4-й); оп. А.Бетев (секреты 1-й и 3-й), С.Смирнов (секреты 2-й и 4-й); худ. Ю.Булычев, В.Гавриков; комп. В.Шаинский; стихи М.Танича; звукооп. И.Аксененко, П.Дроздов; втор. реж. И.Яницкая; худ.-грим. Н.Немов, Б.Михлина; худ. по кост. Г.Юсис; монт. Е.Сватко, Н.Потупчик; ред. В.Гончарова; дир. Н.Базилевская. В ролях: Володя Станкевич (Денис), Алеша Сазонов (Мишка), Георгий Белов (Левка), А.Леньков (папа), В.Теличкина (мама), Ф.Никитин ("Кол"), А.Климова (Раиса Ивановна), Л.Ахеджакова (Елизавета Николаевна); Р.Корохова (Мария Петровна), А.Столбов (Сергей Степанович), А.Трусов (дядя Паша), Саша Шерстобаев (Ваня), Б.Гитин (дядя Саша); Сережа Беляк ("Обманщик"); А.Кузнецов (человек с малиной), А.Гай (бульдозерист); Р.Шмырев, В.Сичкарь, А.Беспалый, Г.Ручимский, А.Зимина, М.Зинкевич, М.Громова, Лена Суркова, Герман Миттер, Ваня Павлов, Андрей Вертель, Юля Широкопытова, Н.Розанцева, В.Грицевский, Н.Жуковская, С.Турова, В.Расстальной, Таня Маровская, Андрей Палаш, Саша Миляев, Витя Абабурко, Сережа Лазаренко.

Детский комедийно-приключенческий телефильм.

Экранизация по мотивам "Денискиных рассказов" В.Драгунского.

Обычное зимнее утро в семье младшеклассника Дениски. За ним заходит друг Мишка, и они идут в школу. Встреченный в подъезде учитель-пенсионер Сергей Петрович Колоколов по прозвищу "Кол" находит на дверях своей квартиры записку (оставленную Мишкой): "Кол фкалю тебе укол. Фантомас". По дороге друзья заглядывают посмотреть, куда поехала аварийная машина газовиков. Оказывается, вызов ложный. Бабушка Костика нашла записку: "Береги свою плиту она ща как подзорвется. Фантомас", — но с плитой все в порядке. Мишка допытывается, почему Дениска сегодня такой кислый. Дениска объясняет, что он не кислый, а решительный, потому что собирается убить Левку за то, что тот треснул его пеналом по голове. В связи с переживаниями Денис не выучил стихотворение. Когда учительница Раиса Ивановна вызывает его к доске, ему подсказывают и Мишка, и Левка, но безрезультатно — он получает двойку."Кол" оставляет на своей двери записку: "Советую заниматься грамматикой. Штирлиц". Денис все откладывает "убийство". Они с Мишкой видят, как Левка слушает учительницу музыки, играющую Шопена, которого он очень любит. Левка дарит Дениске гильзу, а потом поет песню про то, что "если с другом вышел в путь — веселей дорога". Мишка говорит, как хорошо,что Де-

нис его не убил. Тот соглашается — да, вдруг он талант.

Однажды летом родители сообщают Денису, что к ним придут гости, в том числе и Мария Петровна, которую он не любит: она задает глупые вопросы. Выполняя мамино задание приготовить курицу, Денис с папой едва не сжигают ее. Пришедшая мама "спасает" курицу. Вечером владелец автомобиля, приковывающий его цепями к ограде, находит записку: "При пожаре звони 01. Фантомас". Во время приема гостей Мария Петровна приглашает Дениса на дачу. Утром в воскресенье Денис ждет ее во дворе. Ребята мастерят что-то в мастерской дяди Паши, гоняют мяч, а он все ждет. Родители переживают, наблюдая за ним из окна. Наконец Денис идет к "Колу". На двери опять записки: от Фантомаса и ответная от Штирлица. Денис с "Колом" говорят об обманщиках. Вечером как ни в чем ни бывало звонит Мария Петровна. Папа предлагает Денису самому поговорить с ней. Тот с удовольствием сообщает, что никого нет дома, а потом читает стихи. Она ничего не понимает. "А это секрет", — говорит Денис.

Ребята отовсюду тащут разные детали в мастерскую, собираясь делать велосипед-тандем. Когда уставший Денис приходит домой, Мария Петровна извиняется и обещает подарить буденовскую саблю. Денис вновь загорается надеждой. В школе он рассказывает о сабле Мишке. Но дома сабли нет. Денис от обиды плачет в ванной. Мишка утешает его — проживем и без сабли. Вечером Мишка вешает на дверь "Колу" записку с благодарностью за первую в жизни "четверку" за диктант с подписью "Миша Слонов". Велосипед готов. Его опробуют "главный механик" Ваня и Денис. Их видит мальчик с собакой. Он врет, что у него умирает бабушка, а он оголодал и не может дойти до аптеки, и просит дать велосипед. Ребята, поверив, дают, а в залог он оставляет собаку, но та вырывается и убегает за ним. Ребята долго ждут. Начинается дождь, и они идут домой, переживая, что с мальчиком что-то случилось — хороший был парень. Ваня говорит: "Новую машину построим". Денис рассказывает об этом Мишке, но предупреждает, что пока это секрет.

Денис с папой едут на стройку к папиному другу. В тамбуре вагона Денис знакомится с лесником. Тот



Кадр из фильма

угощает его малиной и рассказывает про своего сына Сережку, которого мать (ей "приспичило" учиться) увезла в город, и теперь они живут врозь. Папу с Денисом встречает дядя Саша. Около его дома Денису достается крапивой от бульдозериста за то, что влез в машину. Потом Дениска играет с местными ребятами в футбол, забивает гол и, расхвастaвшись, заявляет, что может прыгнуть с самой высокой вышки. Но забравшись на нее и глянув вниз, он пугается и быстро спускается — якобы надо проверить дно. Ребята смеются над ним. Он и сам смеется вместе с ними. Дядя Саша просит папу поводить его служебную машину в отсутствие шофера. В дороге папа отвлекается на игрушку —прыгающего скорпиончика, которого показывает им Денис, и только в последний момент замечает на дороге девочку. Он круто выруливает. Машина опрокидывается. Солдаты с проезжавшего мимо грузовика переворачивают ее обратно. Дядя Саша и Денис не пострадали. У папы же сломана рука. Его везут в больницу, а Дениса на том самом бульдозере — к дяде Саше. Бульдозерист говорит, что его отец —хороший человек, если рискнул своим ребенком ради чужого. Возвратившись домой, Денис, сохраняя их с папой секрет, врет маме, что папа упал с дерева, спасая воздушного змея.

"Большасць фільмаў маладых [беларускіх кінематаграфістаў-дэбютантаў апошніх гадоў]... не сталі адкрыццямі ў мастацтве. І прычыны тут не толькі ў асобе рэжысёра... Многае залежыць ад таго, які драматургічны матэрыял атрымаў малады рэжысёр... у якія ўмовы ён... пастаўлен... [Гэты фільм] адносяць да поспехаў студыі. Некалькі рэжысёраў даказалі... сваё права працаваць у мастацкім кіно. Але ці можам мы на падставе гэтай карціны меркаваць аб іх творчых прыхільнасцях, іх унутранай тэме і г.д.?.. Фільм складаецца з навел, але задуман як адзінае цэлае. Гэта не кінаальманах... З пункту гледжання праяўлення творчага аблічча кожнага з рэжысёраў такі падыход не вельмі плённы... Ён, дэбютант, абавязаны быў прытрымлівацца прапанаванай стылістыкі, выкарыстоўваць прапанаваных акцёраў-выканаўцаў, вырашаць тэму ў прапанаванай інтанацыі... У нас існуе нейкі агульны падыход да даручэння маладым тых або іншых пастановак. У значнай ступені ў гэтым вінаваты і тыя, хто прэтэндуе на пастаноўку карціны. На практыцы мы вельмі часта сутыкаемся з такой сітуацыяй: малады кінематаграфіст нічога не прапануе, ён толькі чакае прапаноў. Ён гатовы здымаць і для дзяцей, і для дарослых, аб космасе і далёкай гісторыі, кінааперэту і псіхалагічную драму. Словам, усё, што дадуць. А ў выніку — няўдача або той самы сярэдні ўзровень, калі і не лаюць, і не хваляць, а часцей за ўсё проста не заўважаюць" (Красінскі А. Маладая кінарэжысура: задачы і праблемы // ЧЗ. 16.I.1980).

Библиография: Питерцева Н. "Денискины рассказы" // СБ. 15.VII.1976; "Найвышэйшы суддзя — глядач!" [Размова з І.Дабралюбавым] // ЛіМ. 4.II.1977; Бондарева Е. Киногод-76: Заметки критика с V смотра-конкурса фильмов и кинопериодики студии "Беларусьфильм" // ВМ. 7.IV.1977; Бобкова А. Зритель есть зритель // ЗЮ. 13.VI.1978; Сцэнарная праблема: каму яе вырашаць? З VII пленума Саюза кінематаграфістаў БССР // ЛіМ. 14.XII.1979; Красінскі А. Маладая кінарэжысура: задачы і праблемы // ЧЗ. 16.I.1980; Паўлючык Л. Пачатак — палова шляху [Інтэрв'ю з першым сакратаром Саюза кінематаграфістаў БССР] // Маладосць. 1980. № 5. С. 181.

A children's adventure comedy TV film after V.Dragunski's *Denis's Tales* about the adventures of an elementary schoolkid. Directed by film directors who made their debut in the cinema under the artistic supervision of I.Dobrolubov, a famous film director of the 1960's generation. REVIEWS: the TV film gives hope as an example of independent work by young film-makers; not all the novellas were adequately dealt with, but on the whole the film is interesting from the point of view of the moral-ethic potential addressing children; most of the films of the 1970's by the Belarusian film directors who made their debut in the mid-1970's never opened new vistas, but the reasons are not only the personality of the film director: a lot depended on the quality of the dramatic composition; this film is referred to as an example of the studio's successes but one cannot judge about the likings and the inner theme of those who made their debut: they had to keep to the standardized stylistics and to use the suggested actors.

ПРО ДРАКОНА НА БАЛКОНЕ, ПРО РЕБЯТ И САМОКАТ (ПРА ДРАКОНА НА БАЛКОНЕ, ПРА РАБЯТ І САМАКАТ) (A TALE OF THE DRAGON ON THE BALCONY, KIDS AND A SCOOTER) — цв., ш/э, 7 ч., 1728 м, 63 мин., в/э 10.V.1977 г.

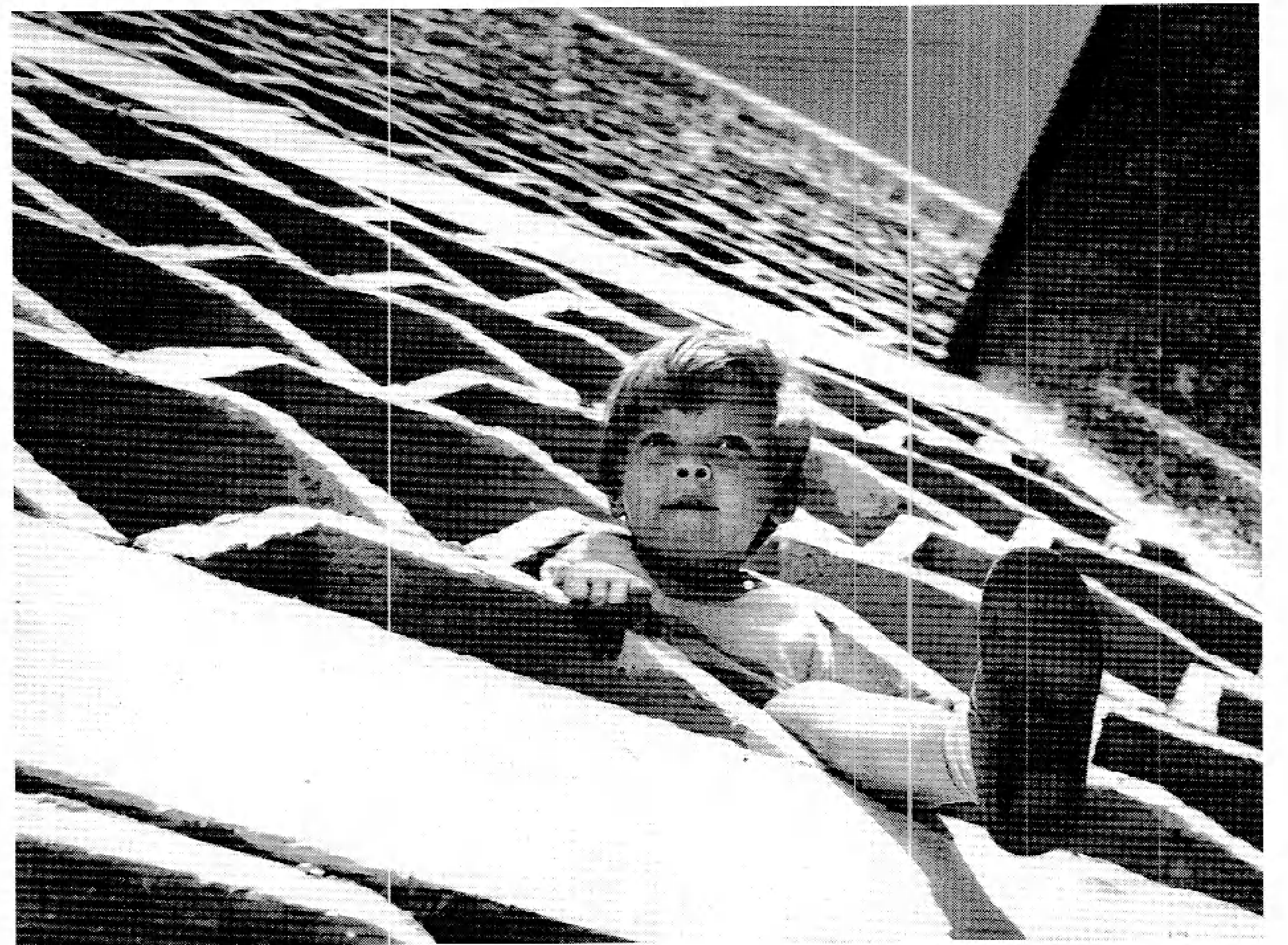
Др. назв. "Лида, Миша и тритон".

[Сц. Г.Ягдфельд, Н.Гернет]; реж. **Геннадий Харлан**; оп. Л.Пекарский; худ. В.Назаров; комп. А.Журбин; звукооп. Г.Басько; втор. реж. А.Календа, В.Пономарев; втор. оп. М.Комов; текст песен М.Танича; худ. по кост. Л.Щурок; худ.-грим. С.Спиридонова; монт. Л.Малахова; ред. О.Пушкин; дир. А.Середа. В ролях: Анатолий Адоскин (писатель Мамонтов), Андрюша Федоров (мальчик с самокатом [Женька Шершилин]), Марина Иванова (Лида), Боря Козубович (Миша Коробкин), Андрюша, Витя и Вова Роговые (близнецы), Гера Лееманс (мальчик в кепке), С.Мартинсон (Сергей Васильевич), И.Мурзаева (Таисия Петровна), А.Зимина (тетя Лиза).

Детский комедийно-приключенческий фильм.

Экранизация киноповести Н.Гернет и Г.Ягдфельда "Про дракона" (1968).

Писателю Мамонтову редакция детского журнала заказывает рассказ — веселый, с приключениями и срочно. Второклассница Лида присматривает за братом — дошкольником Женькой. Обманув его во время игры в прятки, она убегает по делу с одноклассником Мишей. Женька выбирается из запертой квартиры через крышу и едет на самокате с биноклем в погоню за Лидой и Мишей. Те приходят к Мамонтову, чтобы пригласить его в школу, но он просит подождать, чтобы записать часть сочиняемого рассказа, а то вылетит из головы. Выйдя на балкон, Лида случайно сбрасывает аквариум с тритоном ("драконом"), который попадает в бидон с молоком проходившего внизу соседа-пенсионера Сергея Васильевича. Тот ничего не замечает: он очень рассеянный и даже на ходу играет в шахматы, — но замечает Женька. Лида и Миша, выбежав на улицу, не находят "дракона" и, увидев Женьку, прогоняют его. Он заявляет, что то, что они ищут, он найдет сам. Лида с Мишей бегут на "птичий рынок", а Женька собирается поговорить с Сергеем Васильевичем, но, испугавшись собаки, убегает. Его самокат забирают близнецы. Один из них спорит с возвратившимся Женькой, что и без самоката обгонит его. Он выигрывает (на финише ждет второй близнец) и самокат, и бинокль, оставив Женьке в утешение самодельное лассо. Женька, подозревая подвох, подсматривает за близнецами и обнаруживает, что их двое. Набросив лассо на них, он забирает самокат и бинокль. Сергей Васильевич и его жена Таисия Петровна, обнаружив "дракона", не знают, чем его кормить, и Сергей Васильевич везет его к знакомому на дачу. Лида и Миша договариваются с мальчишкой в кепке, что он найдет им "дракона", которого они описывают сбивчиво и бестолково. Миша отправляется за деньгами. Мальчишка приносит ежика. Лида плачет от отчаяния. Мальчишка ведет ее к своему дяде, который работает в питомнике, и обещает помочь без денег. Женька, который все время следит за ними, находит потерянную Мишей записную книжку. Не застав



А.Федоров — Женька

на работе отца, Миша пытается добыть деньги ловлей рыбы, но ему не везет. Придя к рынку, он бросается за лягушкой, которую принял за "дракона", падает и его увозит "скорая помощь". Так и не пристроив "дракона", Сергей Васильевич возвращается домой. Во дворе близнецы выпрашивают у него банку с "драконом" и сразу же начинают драться из-за нее. Женька забирает банку. Близнецы гонятся за ним. Он звонит в дверь Мамонтова, адрес которого узнал из записной книжки. Лида и мальчик в кепке с добытыми тритонами также приходят к Мамонтову. Там тетя Лиза лечит "шишки" близнецам, а Женька рассказывает писателю, как все было. Лида начинает произносить заготовленную речь, но Мамонтов уже знает ее содержание из записной книжки: ребята из второго класса приглашают его на сбор — рассказать о своих путешествиях. Появляется Миша с тритонами, добытыми в мединституте. Все вместе, кроме уснувшего от усталости Женьки, они идут в школу.

"[Г.Харлан:] У ім [сцэнарыі] мяне ў першую чаргу захапіла камедыйнасць, эксцэнтрычнасць. Па-другое, я люблю працаваць з дзецьмі. Дзіцячая камедыя —гэта заўсёды штосьці новае, нечаканае. Фільм, калі можна так сказаць, не праблемны. Але, помніце, Ралан Быкаў гаварыў: калі дзеці смяюцца — гэта ўжо выхаванне. Вельмі хочацца, каб наша работа атрымалася вясёлай, смешнай, захапляючай" (Ізобава Л., Крупчанка З. "Прапаў дракон" // Віцебскі рабочы. 6.VIII.1975).

"[Фильм] неплохо оформлен художником... профессионально снят молодым оператором... но ребята в нем чувствуют себя скованно, неглубокий сценарий прочитан лишь по сюжетной канве. Дебютант пока не открылся как художник со своим взглядом" (Бондарева Е. Кіногод-76: Заметки критика с V смотра-конкурса фильмов и кинопериодики студии "Беларусьфильм" // ВМ. 7.IV.1977).

"Эстетическое, моральное мужание тех, кому принадлежит будущее, зависит... и от тех картин, что каждый день смотрят тысячи подростков... Шли на экранах "скороспелки", "однодневки": "Додумался, поздравляю!" и "Потрясающий Берендеев", "Новые приключения капитана Врунгеля" и "Про дракона на балконе, про ребят и самокат"... Но внушает оптимизм появление другого рода фильмов, аналитичных, острых по нравственной проблематике, чуждых духовным компромиссам, незаурядных по форме выражения" (Тюрин Ю. Становление личности: Кино и нравственное воспитание. М., 1983. С. 29—30).

Библиография: Стулова А. Куда же девался дракон? // ВМ. 19.XI.1975; Бабкова А. Гэты "нечаканы" глядач // ЧЗ. 18.VII. 1978; Красінскі А. Маладая кінарэжысура: задачы і праблемы // ЧЗ. 16.I.1980.

A children's comedy adventure film after N.Garnet and G.Jagfeld's film narrative *A Tale of the Dragon*. REVIEWS: the director was attracted by the comic situations and eccentricity of the screenplay; he followed the words of R.Bykov who said that the process of upbringing starts when the children begin to laugh; the film's designer did a fairly good job; the young director of photography filmed it professionally, but the children actors are ill at ease; the mediocre screenplay is dealt with superficially; the authors made a film of the day, but the children's moral and aesthetic growth depends on those films, which thousands of children watch every day.

СПРОСИ СЕБЯ (СПЫТАЙ СЯБЕ) (ASK YOURSELF) — обычн., цв., 14 ч. (2 сер.), 3615 м (1-я сер. — 1802 м, 2-я сер. — 1813 м), 132 (66+66) мин., в/э 21.V.1977 г.

По заказу Государственного комитета Совета Министров СССР по телевидению и радиовещанию.

Сц. С.Клебанов; реж. **Станислав Третьяков**; оп. Г.Куринной; худ. М.Карпук; комп. С.Кортес; звукооп. Ю.Сбоев; втор. реж. В.Поздняков; втор. оп. М.Комов; худ. по кост. А.Кавецкая; худ.-грим. А.Журба, И.Харченко; монт. Т.Ширяева; ред. И.Кавелашвили; дир. С.Бартош. В ролях: И.Саввина (Градова), П.Вельяминов (Щербак), В.Липпорт (Каныгин), А.Милованов (Бурцев), А.Денисов (Девяткин), Б.Владомирский (Ларин), Ю.Ступаков (Клинков), В.Платов (адвокат), В.Белохвостик (прокурор), С.Турова (секретарь), Э.Шашкова (Ольга Щербак), С.Хацкевич (Лагун), А.Соловьев (Назаров), Ю.Горобец (Костров), Н.Скоробогатов (Евстигнеев), Р.Шмырев (Лужин), И.Жаров (Михеич), Л.Данчишин (Пахомчик), П.Кормунин (Башлыков), С.Ивашина (Люба Зайцева); В.Никитин, Г.Кобец, В.Шульгин, А.Зимина, Ж.Друцкая, М.Криницына, Э.Горячий, В.Грицевский, А.Беспалый, П.Дубашинский.

Криминальный телефильм.

Идет суд над начальником запани в Сосновке Щербаком и главным техноруком Каныгиным. Произошла авария: триста тысяч кубометров леса вынесено в реку, речной транспорт стоял три дня, разрушена запань, сгорели общежитие и павильон столовой. Щербак признает себя виновным, Каныгин — нет. Судья Градова интересуется подробностями военной биографии Щербака: будучи летчиком, он летал к партизанам... Командир отряда просит Щербака взять умирающую радистку, но у того в самолете нет места и он говорит: “Живых надо вывозить, а не мертвых”... В перерыве Каныгин ругает Щербака: зачем тот взял на душу чужой грех... Накануне аварии в запань приезжает главный инженер треста Бурцев. Идет проливной дождь. Бурцев упрекает Щербака и Каныгина: не закрыты ворота запани, поздно сообщили в трест об угрожающем положении. Щербак объясняет, что уровень воды поднялся резко и неожиданно. Он и Каныгин считают, что нужно ставить запань-времянку, Бурцев — что надо делать перетягу. Каныгин сомневается: перетяга может не выдержать. Но Бурцев настаивает... На суде Щербак говорит, что закрывать ворота запани было поздно: скопилось огромное количество бревен — это было опасно... Щербак, уезжавший по делам, спрашивает Каныгина, почему не закрыты ворота? Тот оправдывается, что не ожидали большой воды, говорит, что Щербака не было — спрос с него, Каныгина... Заседатель Клинков спрашивает о готовности запани... Управляющий трестом Назаров вручает Щербаку акт технической комиссии и говорит, что хочет назначить его своим заместителем. Щербак отказывается: он не кабинетный человек... Свидетель Михеев с водомерного поста рассказывает, что накануне аварии не передал сводку, потому что серьезно заболел. Давая показания, Каныгин называет Щербака Лешим и объясняет, что так его называют фронтовые друзья (Градова вспоминает, что так звали и военного летчика). После заседания на вопрос судьи Щербак отвечает, что был в партизанском отряде в Кремневке 18 октября. Операцию же Градовой на Большой земле делали 19-го. Градова просит заседателей Клинкова и Ларина поддержать ее самоотвод: она была той смертельно раненой радисткой, а вывез ее другой летчик — Смолин. Но заседатели и учитель Градовой — старый судья — считают, что неподтвержденная догадка — не основание для самоотвода. Начальник почты Люба Зайцева сообщает жене Щербака Ольге о телеграмме от его друга Смолина: он едет к ним в отпуск. Ольга просит передать, чтобы тот повременил в связи с тяжелыми обстоятельствами. Она едет в город и, поскольку считает, что муж не прав, признавая себя виновным, относит записку Бурцева, в которой тот берет ответственность на себя и которую Щербак не предъявил в суде, Назарову. Тот направляет ее в суд, а Бурцеву говорит, что он скомпрометировал себя перед рабочими запани... Бурцев берет ответственность на себя. Щербак говорит, что все равно ответственность с себя снять не может. Бурцев приказывает... Допрос моториста Девяткина. Тот обвиняет во всем Щербака, утверждает, что, когда загорелся его дом, начальник все бросил и побежал спасать свое добро — так якобы сказала Зайцева. Сам же



И.Саввина — Градова, П.Вельяминов — Щербак

Девяткин в то время на катере перевозил пионеров на другой берег. Градовой неясно, как огонь попал к дому Щербака и общежитию, стоящим за оврагом. Девяткин утверждает, что в ту сторону дул ветер. А по метеосводке — в противоположном направлении. Градова предлагает заседателям осмотреть место происшествия: в предварительном следствии есть просчет.

Девяткин предлагает рабочему Василию доставать и продавать утонувшие бревна. Тот говорит, что это воровство и не зря его Щербак выгнал с запани. В Сосновку приезжают Градова, заседатели, прокурор и другие. Зайцева опровергает слова Девяткина: он мстит Щербаку за то, что тот вступился за нее, когда Девяткин к ней приставал, хотел опозорить. Щербак вспоминает... Сплавщики устанавливают перетягу. Нога Бурцева попадает между бревнами. Его отправляют в больницу... Работник запани Лагун показывает место аварии, объясняет, что бревна громоздились одно на другое, вывалились на берег, где находился сарай, в котором были бочки с бензином, а рядом на костре подавальщицы из столовой кипятили халаты. Но путем эксперимента устанавливается, что дотечь до общежития и дома Щербака, как утверждает Девяткин, разлитый бензин не мог. На пожарище находят обгоревшую автопокрышку, которая прежде лежала около сарая. Сторож запани приносит Градовой газету со статьей об аварии, где есть снимки, сделанные находившимся здесь тогда в командировке Лужиным. Градова просит его предоставить все фотографии и негативы. Заседатели спорят, надо ли вызывать новых свидетелей. Градова решает, что надо. У Бурцева она спрашивает, осознает ли он, что в принятии решения авторитет его должности имел большую силу? Тот отвечает, что не думал об этом. Подсудимых он считает опытными работниками, которым, возможно, не под силу было в том случае справиться со стихией. Градова выясняет, неужели его не обеспокоил проходящий суд? Бурцев полагает, что это эмоции. Тогда Градова предъявляет его записку. Но Бурцев считает, что не уклонился от ответственности. Градова возра-

жает: он явился в суд только по вызову. В результате допроса новых свидетелей устанавливается, что пионеров Девяткин не перевозил; когда начался пожар, был у столовой; на фотографии запечатлен с покрышкой в руках на опушке леса, выходящего к общежитию и дому Щербака, перед пожаром там. Градова утверждает, что это он облил покрышку бензином и поджег ее, вызвав тем самым пожар. На заключительном заседании объявляется приговор: Щербак и Каныгин оправданы, Девяткин привлекается к уголовной ответственности, в отношении Бурцева выносится частное определение. После заседания Градова говорит Щербаку, что сказанная им когда-то фраза осталась в ее памяти, и уходит. Щербак вспоминает, как по рации попросил Смолина забрать умирающую радистку: самому ему надо было чинить подбитый самолет.

"Заседание стало в последнее время излюбленной формой ведения сюжета. В ряде фильмов авторы умело использовали такое сюжетное построение для создания не только остропроблемных, но и художественно выразительных лент ("Премия", "Слово для защиты"). Но, увы, сама по себе динамика фабулы не гарантирует успеха фильму в целом, если не разработаны характеры. Наглядный пример —[этот фильм]... Чрезвычайных событий много, идет расследование, а зрителю невыразимо скучно, словно смотришь на удивление бесконфликтный фильм" (Нечай О. "Беларусьфильм"-1976 // СБ. 30.III.1977).

"...Все чаще выходят фильмы, поднимающие важную проблему ответственности человека за порученное дело перед обществом, перед самим собой... Уже самим названием фильма его авторы, как говорится, "попали в яблочко", четко выразив свою цель: психологическое исследование характеров, души человека... И главное будет не столько в обнаружении преступника, сколько в разоблачении душевного равнодушия... Авария стала для всех, кто имел к ней отношение, проверкой их нравственных качеств... Правда, обилие "перебивок" сцен суда воспоминаниями судьи и подсудимого рождает ощущение некоторой фрагментарности фильма, мешает динамике действия. Причем некоторые кадры воспоминаний носят чисто иллюстративный характер. Интерес снижается из-за того, что нам заранее известно: Щербак будет "хорошим", а Бурцев — "плохим". Здесь, видимо, сказываются просчеты сценария... Образ главного инженера несет большую нагрузку... Но экранного времени ему отведено очень мало, и получилась только заявка на определенный тип... Актер... мог показать своего героя более убедительно, полнокровно, а не как заданную схему. То же самое произошло и с образом Каныгина. Фильм "держится", в основном, на Градовой и Щербаке... Удачный выбор актеров на главные роли, лишенные какого-то ни было внешнего блеска, очень важен для фильма. Действие идет, в основном, в зале суда, где актерам трудно "развернуться", где только крупный план, мысль, слова героев раскрывают всю драматичность действия. С другой стороны, судья и подсудимый — люди духовно близкие... [Они] доказали жизненность высоких нравственных позиций" (Плавник А. Перед совестью и законом // ВМ. 9.VI.1977).

"Намеченная авторами концепция образа позволяла глубже осмыслить внутренний конфликт Щербака в плане социальном. Ведь он действует не в одиночку, а в окружении множества людей. Его личная драма становится в конечном счете драмой и коллектива. Но, увы, широкие социальные связи, в которые включен герой, слабо помогают пониманию его душевных движений и происходящего в целом. Очерченные бегло, разбросанно и фрагментарно, они скорее "дробят" и снижают впечатление от интересно задуманного образа, чем создают объемное и достоверное представление о нем. Пожалуй, лишь в "дуэтах" Щербака и судьи Градовой... нащупывается точный путь художественного исследования тончайших сфер формирования и утверждения сложной, незаурядной личности... Фильм... можно считать лишь подступом к ней [важной жизненной теме], но подступом достаточно серьезным" (Баранов В. Тогда ты — личность // Правда. 8.VIII.1977).

Библиография: Питерцева Н. "Спроси себя" // СЭ. 15.VII.1976; [Карпук Г.] Спроси себя // ТиР. 1976. № 11. С. 26—27; Бондарева Е. Киногод-76: Заметки критика с V смотра-конкурса фильмов и кинопериодики студии "Беларусьфильм" // ВМ. 7.IV.1977; Алянский Ю. Ветер от плащей // Нева. 1978. № 6. С. 201—202; Бабкова А. Гэты "нечаканы" глядач // ЧЗ. 18.VII.1978; Нячай В. Галоўная формула поспеху // МБ. 1983. № 6. С. 46—47.

A criminal drama about a trial dealing with an industrial accident. REVIEWS: by the very title the authors expressed the problem of a person's responsibility; the film draws the attention not by a thrilling plot but by inner dramatic tension; the trial itself can firmly sustain interest in the events for a long time; the mixture of the judicial investigation and the debate about moral responsibility make one understand not only the events but also the characters and the inner motives of their behavior; the abundance of flashbacks interrupting the scenes at court creates the impression of fragmentariness and impedes the dynamism of the action, so much so that some of the flashbacks are purely illustrative; the film only declares an attempt to explore people's stands and actions; the protagonist's broad social links hardly help to understand his inner movements because they are only outlined superficially and fragmentarily; only the duet of the judge and the accused shows the exact way of exploring the subtlest spheres of the formation and affirmation of a complex outstanding personality.

СЫН ПРЕДСЕДАТЕЛЯ (СЫН СТАРШЫНІ) (THE CHAIRMAN'S SON) — цв., ш/э, 9 ч., 2309 м (вар. 1976 г. на бел. языке — ч/б, 2309 м), 86 мин., в/э 23.X.1976 г.

Сц. Н.Матуковский; реж. **Вячеслав Никифоров**; оп. В.Николаев; худ. Е.Игнатьев, В.Кубарев; втор. реж. Л.Фадеева, Ю.Оксанченко; комп. С.Кортес; звукооп. В.Мушперт; втор. оп. Л.Лейбман; худ.-грим. С.Михлина; худ. по кост. Л.Горохова; монт. В.Хантеева; ред. М.Березко; дир. М.Фишкин, Ф.Нечаев. В ролях: В.Самойлов (Яков Русак), А.Самойлов (Алексей Русак), Б.Бабкаускас (Максим Васильевич), Л.Озолиня (Марина), Т.Алексеева (Алевтина), Р.Маркова (Марфа Дроздюк), М.Кокшенов (Иван Дроздюк), О.Гаспарова (Аня), Ира Мазуркевич (Томка), А.Столбов (Храпчук); А.Беспалый, Н.Жуковская, Л.Лагун, Е.Кравченко, Г.Владомирская, Е.Матисова, Б.Докальская, П.Иудов, А.Иванов, Т.Муженко, Е.Ковалева, М.Зинкевич, Н.Розанцева, П.Юрченков, В.Грицевский.

Социально-психологическая драма.

Вторая премия по разделу художественных фильмов творческому коллективу картины на Всесоюзном конкурсе кинофильмов "Корчагинцы 70-х", организованном ЦК ВЛКСМ, Госкино и Союзом кинематографистов СССР (Москва, 1977).

Послевоенные годы. Молодой председатель колхоза Яков Русак забивает колышек в разрушенной деревне там, где будет новый клуб. Прискакавший на коне мальчик сообщает, что у него родился сын... 70-е годы. На ферме доярки, в том числе Алевтина и ее дочь Марина, не довольны тяжелыми условиями труда и тем, что Марфе Дроздюк создаются особые условия. Председатель Яков Андреевич Русак возражает, что она колхозный маяк. Секретарю райкома Василевичу он предлагает вместо себя на председательское место сына Алексея,

который с отличием закончил институт и учится в аспирантуре. Яков Андреевич вызывает сына в деревню (тот приезжает с невестой Аней) и говорит, что не может никому, кроме него, передать колхоз. Алексей обещает подумать. Проходит год. Молодой председатель предлагает Марфе стать бригадиром, чтобы вместе облегчать труд дояркам. Алексей с Аней встречает в Минске отца, который вернулся из санатория, и говорит ему, что в колхозе собираются переосмысливать пятилетний план — переориентироваться на животноводство. Яков Андреевич возмущен: выращивая зерновые, его колхоз всегда был передовым. Но Алексей говорит, что Василевич его поддержал, а высокие урожаи отец получал, эксплуатируя торфяники. Яков Андреевич заявляет Василевичу, что не допустит, чтобы в его колхозе проводились такие эксперименты, на что тот отвечает, что не позволит ему "баламутить" народ. Наступает день колхозного собрания. Неожиданно приезжает из города Аня. Яков Андреевич возмущается поведением сына: тот возобновил отношения со своей прежней возлюбленной Мариной. Переживает и младшая сестра Алексея — школьница Томка. Сын Марфы Иван, влюбленный в Марину и ревнующий ее к Алексею, заявляет матери, что надо перевыбирать молодого председателя. Но она раздумывает. Василевич решает сам приехать на собрание, поскольку создалась конфликтная ситуация. Русак-старший готовит баню. Продолжается их спор с сыном. Яков Андреевич считает, что все делал для людей, а Алексей — что он с ними не считался: людям мало сытости, потому молодежь бежит из села. Он говорит, что отец был выдающимся председателем, но его время прошло. Тот возмущается:



В.Самойлов — Яков Русак

кому он доверился. Алексей же считает, что отец вовремя вернул его в деревню. Узнав о Марине, Аня уезжает. Василевич находит Якова Андреевича в бане, убеждает, что он строил коммунизм на островке, а сейчас другие времена. Колхозники собираются в Доме культуры. Приходит и Яков Андреевич, просит прощения у Марфы и других колхозников за то, что заставлял много работать. Все дружно благодарят его за то, что он для них сделал. Но когда он спрашивает: "Может, обратно позовете?" — откликается лишь Иван. Яков благодарит Василевича и сына за правду... Подросток на белом коне сообщает Алексею, что у них с Мариной родился сын.

"Белорусское кино все чаще... обращается к теме: отцы и дети... Авторы... исследуют... диалектическую связь времен... стремятся прежде всего выявить, какие тенденции времени сформировали характеры героев. Биография старшего Русака чем-то напоминает жизненную историю Егора Трубникова из фильма "Председатель"... Прошлое ощущается в воспоминаниях Якова Русака, женщин старшего поколения... Изменилось время, надо менять условия труда, использовать возможности научно-технической революции, а Яков Русак психологически не готов к этому... Младший Русак... цитируя Маркса, утверждает, что большую ценность имеет не только труд, но и свободное время, создающее духовный мир человека. В главных ролях картины выступают отец и сын Самойловы... [что] помогает подчеркнуть кровное родство героев и на экране. С художественной точки зрения старший Самойлов более убедителен. Он играет в особом трагикомическом ключе — бывает порой и нелеп, и жалок, и смешон, и лиричен, и задушевен. Палитра его характера более широка. Самойлов-сын не вполне убеждает в том, что его герой мог бы стать председателем. Не только внешность, но и манера поведения его... вопреки воле авторов, свидетельствуют о принадлежности его к другой среде... Главное же, хотелось бы художественного решения центрального кульминационного эпизода... колхозного собрания... Мы помним, как впечатляюще была решена аналогичная сцена в "Председателе". Здесь же предыдущие события... не подготовили ни триумфа молодого председателя, ни краха старого. Их спор прозвучал с экрана в основном как декларация, правильная, но умозрительная. А их повседневные отношения с колхозниками... мы в сущности так и не увидели" (Нечай О. "Сын председателя" // ВМ. 29.X.1976).

"Что-то уж очень любят у нас на экране деревенскую эксцентричность... Конечно, и таких, как Яков Русак, еще много среди современных председателей, но уже не они определяют лицо сегодняшней деревни. Ведь насколько интереснее и глубже стала бы... главная сюжетная линия фильма... если бы мы увидели старшего Русака человеком более образованным, духовно развитым. Тогда, наверное, чтобы выразить его нелегкое душевное состояние, режиссеру не пришлось бы прибегать к такой, например, мелодраматической сцене, как прощание Якова Русака с колхозной землей. Довольно странно, когда человек в хорошем праздничном костюме при всех наградах... вдруг ложится на вспаханное поле и, раскинув руки, обнимает землю. В этой сцене даже такому талантливому артисту, как В.Самойлов, изменяет чувство меры и такта. Обеднив психологию своего героя, создатели фильма тем самым обеднили и основной конфликт" (Либединская Л. В жизни и на экране // СК. 7.XII.1976).

"Картина... казалось бы, тоже относится к "производственной" тематике, ибо в первую очередь затрагивает стиль руководства хозяйством в современной деревне. И здесь авторы могли, попав под влияние "моды", увлечься сугубо деловыми вопросами... но авторы нашли... свой путь. В картине есть авторское личностное начало — "производственный" конфликт рассматривается изнутри... Можно спорить о том, бывает или не бывает так, чтобы отец предлагал на пост председателя сына. Но суть... в том — как трудно иногда происходит смена поколений, а человек остается человеком со всеми его слабостями и в бурную эпоху НТР... Нравственное начало в картине... выдвигается на передний план. Та внутренняя драма, которую переживает... Яков Русак... в первую очередь привлекает наше внимание... В.Самойлов так играет... что за его плечами прочитывается вся жизнь... Авторы сумели, не вдаваясь в подробности жизни Якова Русака, возвращаясь к прошлому только в фотографиях, показать на экране личность сильную, незаурядную, натуру широкую, народную... И здесь можно было обойтись... без эффектных поз Русака с бросанием пластинок и патефона в реку. Как он идет по земле, как смотрит на мир, как говорит с людьми, как думает — во всем этом обаяние личности... героя... В его переживаниях — не только личная драма руководителя... в его мыслях и то: правильной ли дорогой пойдет Алексей Русак и его поколение, не выхолостят ли они самую суть деревенского житья-бытья?.. По логике картины, да и вообще жизни, будущее — за сыновьями... [Но] кто он — сын?.. Не очень понятно... Тяжесть показа всей значительности характера молодого героя падает на окружающих, которые дают

ту или иную оценку деятельности Русака-младшего... Даже в диалогах с отцом "в уста" Алексею авторы не вложили значительных мыслей: их разговоры — во многом взаимные упреки. А это снижает пафос в общем-то интересно задуманного произведения... Недосказанность, неясность в позиции Алексея мешают и выявлению "конфликта"... Бесконфликтность снижает значимость фильма... [Хотя в нем] есть несомненные удачи: выразительно показана любовь Марины... и Алексея. Она приобрела в картине своеобразную поэтическую окраску... Ненавязчиво, любовно сняты осенние пейзажи... Народность фильма в интересных образах колхозников, в юморе, с которым сняты некоторые сцены: вспомним хотя бы пыльное пианино на колхозной дороге... Впрочем, иногда создается впечатление, что авторам уж очень хотелось понравиться зрителям: авторы как бы сами испугались драматизации событий и "разбавили" действие "вставным аттракционом" с Иваном Дроздюком" (Пушкина М. Сын — какой он? // ЗЮ. 14.XII.1976).

"***С.Фрейлих:*** *...Здесь все, казалось бы, предвещало успех незаурядный. Изображается деревня в современный момент развития, старое и новое сталкиваются... во всех сферах — в производстве, в быту, в морали, культуре, причем драматургические узлы завязываются между людьми близкими... Несмотря на то что в картине играют такие сильные актеры, как В.Самойлов и Б.Бабкаускас, столкновения и споры героев нас мало волнуют. Герои — только рупоры информации, сошедшей... с сегодняшней газетной полосы, однако "непереваренной" художественно, непроявленной в своем человеческом, нравственном содержании. Острые диалоги остаются на поверхности фильма и отшелушиваются по мере развития действия, в глубине же его лежит предвзятая схема "традиционалиста и новатора", давно преодоленная у нас и в "производственном фильме" и в... фильме "деревенском". Несколько темпераментных сцен, драматических и комедийных, свидетельствующих о способностях постановщика, не создают единства, в картине нет камертона, на который она была бы настроена. Это важный вопрос мастерства и стиля, и я бы хотел вспомнить в этой связи картину "Калина красная". В ней есть сцены драматические и фарсовые, мелодраматические и даже трагедийные, но картина едина, в ее музыкальном строении есть лейтмотив — это песня, которая не только прозвучала в одной из сцен, но и дала картине название, стала ее темой...* ***Е.Сурков:*** *Режиссер... совершенно равнодушен к каким бы то ни было формальным изыскам. Он осознанно следует традиции, стремится к простоте и кинематографического языка и всех сюжетных конструкций. Его явно интересует только... перипетии... конфликта... Но в том и дело, что именно современного конфликта, современной деревни, современных характеров я и не могу обнаружить... Вижу штампы, заимствованные из колхозных фильмов конца сороковых годов... [А] вопрос, по поводу которого спорят... старый и новый председатели... не оказывает никакого влияния на содержание драматического конфликта, на развертывание характеров... Но, может быть, возразит Никифоров, его и не интересовали вопросы сельскохозяйственного производства, так как дело искусства — не экономика... а люди, творящие [ее]... Не верю в существование характеров, безразличных к сути проблем, выдвигаемых жизнью, не несущих на себе особенностей именно того периода, в рамках которого они раскрываются в произведении. Попробуйте перенести Трубникова в современный колхоз и сразу убедитесь, что этого просто нельзя сделать... Характеры, поставленные в условные обстоятельства, сразу же и сами приобретают черты условности, теряют жизненность, а значит, и современность. Появляется условность и во всем строе повествования, во всей системе изобразительных средств, вплоть до игры актеров... Они неизбежно оказываются во власти штампа, начинают играть не жизнь с ее реальными конфликтами и противоречиями, а свои воспоминания, как когда-то игрались подобные роли... В.Самойлов... играет ярко, сосредоточивая на себе все внимание зрителей. Но яркость эта условно театральна. Она... от инстинктивного стремления заменить отсутствие жизненного содержания чисто актерскими средствами. Поэтому-то В.Самойлов так навязчив, грубо театрален как раз в основных эпизодах фильма. Я понимаю, почему так играет Самойлов в фильме... ему не только нечего играть самому, но ему еще надо прикрыть своего сына... которому в роли сына председателя колхоза тоже ведь нечего делать" (В пути: Белорусское кино сегодня [Из беседы за "круглом столом" на выездном секретариате Союза кинематографистов СССР] // ИК. 1978. № 6. С. 22—44).*

"На принципиально новый уровень осмысления... проблем авторам фильма выйти не удалось, но конфликт они повернули в сторону противостояния характеров, что всегда вызывает интерес... Хотя режиссер и не удержал исполнителя роли от излишних "чудачеств", "страстей на разрыв", Яков Русак герой полнокровный... Вера в нового председателя зиждется, в сущности, на внешнем обаянии актера да благих намерениях героя... По своим художественным достоинствам [фильм] уязвим... И при всем том он явление примечательное" (Бондарева Е. Экран и современность: Проблемы и герои // СБК. С. 69—71).

"772 [19]. "Сын председателя"... 20,2 млн. [зрителей]" (Кудрявцев С. Чемпионы советского кинопроката [с 1940 по 1989 год] // ЭиС. 19—26.VI.1997).

Библиография: Поляк В. Сопряжение характеров [Интервью с В.Никифоровым] // ЗЮ. 4.II.1976; Питерцева Н. "Сын председателя" [Интервью с В.Никифоровым и С.Кортесом] // СБ. 17.VI.1976; Савельева С. Отец и сын // СГ. 16.IX.1976; СКЗ. 1976. № 10. С. 4—5; Поляк В. Заўжды надзённая тэма // ЛіМ. 17.IX.1976; Бондарева Е. Поручая дело жизни сыну... // СБ. 11.XI.1976; Бондарева Е. Чем жив человек?.. // ВМ. 17.XII.1976; Нечай О. "Беларусьфильм"-1976 // СБ. 30.III.1977; Творчы неспакой — прыкмета часу: Нататкі з выязднога пасяджэння сакратарыята Саюза кінематаграфістаў СССР у Мінску // ЛіМ. 9.IX.1977; Фрейлих С. Обращаясь к современнику: Заметки о белорусском кино // Пpазда. 4.IV.1978; Бобкова А. Зритель есть зритель // ЗЮ. 13.VI.1978; Смаль В. Герой, за якім пойдзеш... // Маладосць. 1978. № 7. С. 169; Пушкіна М. З чым ідзеш у прафесію? // ЛіМ. 27.X.1978; Веление жизни // ИК. 1979. № 2. С. 3—14; ББ. С. 92—94; Бондарева Е. Что в имени твоем, киногерой?: Заметки о современной теме в белорусском кино // Неман. 1980. № 1. С. 154—155; Туров В. Место в общем строю // КБ. 1980. № 12. С. 70; ЖЛС. С. 45—46; Зайцава Л. Меладраматычная сітуацыя ў сучасным фільме: Да праблемы змешвання жанраў // Весці АН БССР: Сер. грамад. навук. 1982. № 2. С. 84— 85; Смаль В. "Кан'юнктурная" тэма // Звязда. 6.IX.1985.

A social psychological film drama about the son taking over from his father as chairman of a collective farm. Directed by the famous Belarusian film director V.Nikiforov. A prize at the All-Union Film Festival. 19th on the list of the 20 most popular Belarusian films, which was seen by an audience of 20,2 mln viewers in movie-theaters (till 1990) all over the USSR. REVIEWS: Belarusian cinema ever more frequently addresses the theme of the generation gap: the father is afraid that his son and his whole generation will emasculate the very essence of rural life; regretfully, the film's characters are only mouthpieces of topical newspaper propaganda which has not been dealt with from the artistic point of view; the actor convincingly shows the old chairman's controversial nature, but under the influence of the film director who tried to focus on the character he sometimes does eccentric deeds, which are not congruent with the hero's peasant nature; the actor plays so powerfully that you know what kind of life the man has lived; his biography reminds of Trubnikov's story from the film *The Chairman*; the actor's brilliant performance is conventionally theatrical, it is the result of the instinctive intention to cover up the lack of life contents with purely actor's devices; the actor playing the son's part did not manage to overcome its schematic nature; the functions of the son's characters are reduced to the statement of the authors' point of view in the debates concerning the style of administering the collective farm; by the very title and contents the authors assert the son's victory, but it is the father who wins the sympathy of the authors and the viewers; the film is contemporary both in its attempt to solve real life problems seriously and in its visual and montage structure; this is an example of archaic artistic thinking: there is no contemporary conflict, no contemporary country-side, no contemporary characters in the film; the authors did not manage to reach a fundamentally new level of interpreting the problems raised in the film, but they turned the conflict towards opposing the characters, which always arouses interest.

В ПРОФИЛЬ И АНФАС (У ПРОФІЛЬ І АНФАС) (IN PROFILE AND IN FULL FACE) — цв., обычн., 8 ч., 2049 м, 77 мин., в/э 6.IV.1978 г.

Киноальманах по мотивам рассказов В.Шукшина.

Худ. рук. **В.Туров**; ред. М.Березко.

ВОЛКИ (ВАЎКІ) (WOLVES) — цв., 2 ч., 527 м, 18 мин.

Сц. и реж. **Николай Лукьянов**; оп. А.Суханова; худ. А.Чертович; втор. реж. Л.Фадеева; звукооп. В.Морс; монт. В.Хантеева; худ.-грим. С.Спиридонова; дир. Л.Баталова. В ролях: В.Гостюхин (Иван), П.Кормунин (тесть), Г.Микеладзе (Нюра), О.Корчиков (милиционер).

Экранизация по мотивам одноименного рассказа.

Ранним зимним утром тесть будит Ивана: надо ехать за дровами, он выпросил у бригадира две подводы. Иван возмущается: потому молодежь и уходит в город, что там "отпахал и гуляй", а в деревне "ни ночи, ни дня — как проклятый". Жена Нюра просит Ивана хоть в поездке не ругаться с ее отцом. В лесу тесть видит волков и, не помня себя от страха, разворачивается и погоняет. Когда Иван замечает волков, он просит тестя бросить топор. Тот от испуга кидает неудачно, Иван прыгает за топором в снег. Волки набрасываются на лошадь, и сани переворачиваются. Иван ничего не может сделать один и идет пешком домой. Уверенный, что они бы отбились, если бы тесть не предал, он собирается его бить. Тесть, поджидавший на безопасном расстоянии, уезжает. Добравшись до дома, Иван опять бросается на тестя, но его останавливает милиционер, которого тот вызвал. Тесть корит Ивана, что уже успел выпить, говорит, что, если в городе лучше, зачем сюда приехал — народ возбудить против советской власти? Милиционер уводит взбешенного Ивана ночевать в участок, а то себе хуже сделает: кулаками ничего не докажешь, да и бить надо было в лесу, а теперь нельзя.

БОЛЬШАЯ ЛЮБОВЬ Н.П.ЧЕРЕДНИЧЕНКО (ВЯЛІКАЕ КАХАННЕ М.П.ЧАРАДНІЧЭНКІ) (THE GREAT LOVE OF N.CHEREDNICHENKO) — цв., 3 ч., 847 м., 29 мин.

Сц. Е.Григорьев; реж. **Александр Ефремов**; оп. Ю.Марухин, А.Симонов; худ. Е.Игнатьев; комп. А.Шпенев; звукооп. Г.Басько; втор. реж. Л.Фадеева; худ.-декор. И.Окулич; худ.-грим. Л.Игнатьева; монт. К.Аксененко; дир. Л.Баталова. В ролях: А.Калягин (Чередниченко), Е.Глушенко (Ева), В.Печников (Гриша), В.Новиков (Володя), О.Лысенко (Валя).

Экранизация по мотивам рассказа "Чередниченко и цирк".

Приз и диплом жюри Госкино СССР за лучшую режиссуру на VIII Республиканском фестивале "Молодость" (Киев, 1977).

Холостяк средних лет плановик из провинциального города Николай Петрович Чередниченко приезжает отдыхать в дом отдыха на юг, к морю, знакомится с соседями Гришей и Володей, их приятельницей Валей, в разговоре с которой говорит, что доволен жизнью, даже счастлив. С женой у него не сложилось, но они вовремя это поняли, разошлись по-хорошему, и теперь он ждет большую любовь. В цирке Чередниченко видит гимнастку Еву и решает жениться. Он все о ней узнает: 26 лет, незамужем, из Молдавии, сколько получает. Чередниченко приходит за кулисы, чтобы поговорить с Евой, рассказывает, что у него четырехкомнатный дом, скоро будет высшее образование, хорошая зарплата. Про нее же говорит, что ее работа опасна, и делает предложение ехать с ним (расходы на дорогу он берет на себя) — там посмотрим. Николай Петрович дает Еве ночь на размышление. Володя говорит, что видел Еву — она милая. Чередниченко начинает сомневаться: "многие ее видели" — циркачка. Володя считает, что это мнение мещан, на что Чередниченко отвечает, что мещан много — шум пойдет. Он вспоминает, какая у них в городе есть учительница: степенная, строгая женщина, про нее никто плохого не скажет, — но любит он Еву, женится на ней. Гриша говорит, что ему все это не нравится, и советует уезжать. Чередниченко все же идет в цирк и находит записку от Евы о том, что в 40 лет пора быть умнее. Однако Чередниченко считает, что все хорошо: он поедет в Москву, пойдет в цирк — он любит цирк.



А.Калягин — Чередниченко

БЕРЕГА (БЕРАГІ) (THE SHORES) — цв., 3 ч., 711 м, 25 мин.

Сц. Е.Григорьев; реж. **Сергей Сычев**; оп. Т.Логинова; худ. Ю.Альбицкий; комп. П.Альхимович; втор. реж. В.Светлов; звукооп. В.Демкин; худ. по кост. Л.Щурок; худ.-грим. А.Журба; монт. А.Можейко; дир. И.Филоненко. В ролях: А.Кочетков (Филипп), В.Гоголев (Павел), Л.Румянцева (Марья); Г.Макарова, А.Назаров, В.Захарьев, А.Сичкарь, А.Беспалый, Р.Шмырев, Ю.Ступаков, О.Сычик, В.Семенов, А.Помазан.

Экранизация по мотивам рассказа "Осенью".

На паром въезжает грузовая машина с гробом. Увидев в ней давнего знакомого Павла с двумя сыновьями и узнав, что умерла его жена Марья, паромщик Филипп просит открыть гроб, дать ему попрощаться, но Павел отталкивает его. Филипп говорит, что тот "захапал чужое"... В условном пространстве происходит воображаемый разговор троих героев. Марья говорит, что когда-то они с Филиппом решили пожениться, а он сошелся

с комсомольцами и отказался венчаться; у нее была своя гордость, и они разошлись. Тогда и женился на ней Павел, согласившись венчаться. Он считает, что, если бы Филипп любил Марью, уступил бы: кому счастье от его принципа, только народ от дела отвлекал. Филипп стыдит Павла, что в церковь пошел... Занимаясь привычной работой, Филипп вспоминает встречи с Марьей. Он перевозит молодых парней, которые хотят купить иконы. Филипп недоумевает: хоть он и его товарищи разбивали и жгли иконы, но как можно продавать?.. Павел говорит, что совесть его спокойна: он любил и его любили, с ним дети и родственники. Филипп рассуждает, что хотя они с Марьей любили друг друга, но как он мог венчаться, "когда мы здесь все церкви побили", — "сознательность у меня есть, совесть"... Филипп дома, слушая радио, переживает, что где-то кого-то бомбят. Жена подсмеивается, что, если б знали, как он беспокоится, давно бы перестали. Филипп возмущается — если бы все так рассуждали.

"Калі рэжысёры ў папярэдніх кіназборніках маглі часам пашкадаваць, што для іх дэбютаў была выбрана пасрэдная літаратурная аснова, то тут... сапраўдная... Вядома, такую прозу на экран перанесці нялёгка. У фразах Шукшына, нават паміж імі, у падтэксце, за будзёнымі апісаннямі схаваны іншы, больш глыбокі сэнс. Аўтарскі каментарый з яго непаўторным гумарам, своеасаблівай манерай апавядання надзвычай цяжка пераласці на мову пластыкі, на мову аўдыёвізуальных вобразаў. Тут важна не проста ўзнавіць на экране падзеі, але і выявіць схаваную філасофію апавядання... М.Лук'янаў... імкнуўся з усіх варыянтаў экранізацыі выбраць такі, які б найбольш быў блізкі, па яго меркаваннях, да творчай манеры самога В.Шукшына як рэжысёра... Вынік аказаўся плённым. Кінанавела... прываблівае сакавітасцю фарбаў, праўдзівасцю паводзін герояў... Верыш у дакладнасць атмасферы (трэба адзначыць і работу мастака...)... М.Лук'янаў тонка перадае ў навеле не толькі ўнутраны драматызм сітуацыі, але і гумар шукшынскага апавядання... Навела М.Лук'янава запамінаецца дзякуючы арганічнасці і ўнутранай апраўданасці паводзін герояў. Гэта ўдалая рэжысёрская "спроба" пяра. Аўтары другой навелы... некалькі трансфарміравалі фабулу апавядання. Сцэнарыст... увёў новых персанажаў... Усё гэта было патрэбна аўтарам, каб працэс унутранага роздуму героя быў пераведзены ў яго маналогі. Такі шлях драматызацыі дзеяння магчымы, але важна іншае — які характар мы бачым на экране, дзеля чаго расказваецца нам гэтая амаль анекдатычная на першы погляд гісторыя... [Галоўную] ролю [тут] выконвае такі віртуозны акцёр, як А.Калягін, які здымаўся ў альманаху пасля выдатнага акцёрскага поспеху ў фільме М.Міхалкова "Няскончаная п'еса для механічнага піяніна". У экраннага Чараднічэнкі асаблівы, смачны талент жыць... Так, гэта не шукшынскі сарамяжлівы і самалюбны герой, для якога нечаканы "поспех" у цыркачкі — поўная непрадбачанасць... Герой Калягіна — чароўны любімец жанчын, і таму яго эпізод з Евай... выглядае ў фільме як адзін са шматлікіх эпізодаў у яго багатай біяграфіі... Таму і фінал кінанавелы ўспрымаецца зусім інакш, чым у Шукшына... Такім чынам, рэжысёрскія знаходкі, пачуццё стылю, яркасць і сакавітасць акцёрскай ігры, асаблівы гумар — усе гэтыя якасці ў кінанавеле Яфрэмава несумненныя. Што ж датычыцца суадносін з шукшынскай прозай, з тыпам характару яго героя — тут ёсць пэўныя разыходжанні. Але і такі Чараднічэнка, якім мы бачым яго ў фільме, думаецца, прымусіць гледача задумацца праз смех пра рэчы зусім сур'ёзныя. А гэта ўжо нямала. Бо фінальныя словы Чараднічэнкі-Калягіна пра тое, што ён любіць цырк, успрымаюцца як своеасаблівая філасофія мешчаніна-прыстасаванца, які па сутнасці не здатны на "вялікае каханне", бо любіць на ўсім свеце сябе аднаго. Калі першыя дзве кінанавелы блізкія своеасаблівымі гумарыстычнымі акцэнтамі (пры сур'ёзнасці іх праблематыкі), то трэцяя... зусім іншая па танальнасці. Сама назва шукшынскага апавядання — "Восенню" — больш журботная, лірычная... Каб перавесці ў драматычны паказ яго [Філіпа] унутраныя маналогі, аўтары... скарысталі адкрыта ўмоўныя тэатральныя мізансцэны. Простай, задуменнай інтанацыі шукшынскага апавядання ў кінанавеле супрацьпастаўлены эфектныя сімвалічныя пабудовы. У франтальна разгорнутых на гледача сцэнах з'яўляюцца героі, з якімі ў думках размаўляе Філіп... Потым імгненна ў кадры з'яўляецца шмат людзей, фон робіцца чорным, гэта нейкая сцэна з вузкімі палоскамі святла ў шчылінах. А галасы глуха ўзмацняюцца рэверберататарам, адгукаюцца рэхам... Па-сутнасці рэжысёрская трактоўка разбурае вобразную структуру апавядання... Бывае такая, здавалася б, простата і яснасць апавядання, якая тоіць у сабе вялікія глыбіні, і падыходзіць да яе трэба асцярожна. Тут знешняя эфектнасць прыёмаў не дапаможа. Патрэбна беражлівае і тактоўнае кінематаграфічнае прачытанне прозы... У чымсьці спрэчны, у чымсьці не зусім удалы, гэты кінадэбют маладых мастакоў, безумоўна, гаворыць не толькі аб іх валоданні "азамі" прафесіі, але і аб імкненні сказаць сваё слова ў мастацтве" (Нячай В. Адказнасць кінадэбюту // ЛіМ. 13.I.1978).

"Критики верно отметили, что кульминационной точкой сюжетов этих новелл является осмысление героями новой, непривычной для них ситуации... Но в новеллах, кроме того, есть и внутренние сюжеты-притчи... Таким образом, в фильме обнаруживается единая внутренняя тема: есть такие грани человеческой жизни, нарушив которые человек предает себя. Эта тема может быть решена в жанре трагедии, но Шукшину свойственны трагикомические краски, трагическое маскируется юмором, в рассказе всегда чувствуется, пусть иногда и горькая, улыбка автора. Тематическое и стилистическое единство трех новелл... давало возможность снимать фильм в одном творческом ключе. Однако была и серьезная трудность: как требования единства сочетать с индивидуальностью дебютантов? На деле оказалось, что каждая из новелл имеет свою стилистику. Наиболее старательно "прочитана" первая... Свойственная Шукшину обыденность обстановки действия, портреты, решенные в бытовом жанре, удались оператору-дебютантке... Ей удалось прекрасно снять красоту зимнего утра... Диссонансом в этой гармонии снято нападение волков... Н.Лукьянову и А.Сухановой... удалось найти кинематографический эквивалент стилю писателя. Хорошее впечатление оставляет и игра актеров. И все же фильм вызывает некоторую неудовлетворенность. Остаются глубины, в которые не удалось проникнуть. Подчеркнутая прямота объединяла вожака стаи и Ивана у Шукшина. Оба они... с неукротимой предопределенностью осуществляли — один человеческое, другой — звериное начала. И в этой прямоте, видимо, надо было искать ключ кинематографического решения... Если Н.Лукьянов стремился к экранизации не только содержания новеллы, но и стиля Шукшина, то А.Ефремов решился идти дальше — используя образы Шукшина, выразить свое отношение к проблеме мещанства. Возможно, что в этом не последнюю роль сыграла незаурядная актерская индивидуальность А.Калягина. Можно предположить, что Калягин сыграл не столько Чередниченко, сколько его представление о себе, некую мечту его о "шикарной жизни". Иначе говоря, режиссер и актер добивались комической остроты, несвойственной Шукшину... Карнавальную праздничность курортной жизни Чередниченко художник... операторы... передают при помощи пестрого многоцветья пляжа, цирка, броскости афиш... Режиссерский дебют Ефремова можно считать вполне успешным. Хорошее чувство комедийного ритма, вкус к изобразительной детали, превосходное чувство актера... Его новелла — комедия. Шукшин богаче, разнообразнее. Его Чередниченко еще и трагичен в своей ограниченности. Если А.Ефремов сдвигает спектр палитры Шукшина к комедийному полюсу, то С.Сычев... тяготеет исключительно к драматическим, даже трагическим краскам, что уже совершенно далеко от Шукшина. Выбрав на главную роль... актера с резкими чертами лица, С.Сычев отошел от образа,

выписанного Шукшиным. Тюрин у Шукшина суетливый мужик, не способный серьезно заниматься каким-либо делом, но во все вмешивающийся. У Шукшина Тюрин не был постоянен и в своих решениях, в этом и была его трагедия — в расплывчатости личности. У А.Кочеткова Тюрин — борец за правду, против деревенской темноты. Но тогда в чем его трагедия? В душе его должно остаться удовлетворение от верности себе, и непонятно неизбывное чувство к Марье. Переосмыслен и [ее] образ... Оператор... сняла великолепные ее портреты, заставляющие вспомнить женские портреты мастеров эпохи Возрождения. В фильме Марья — образ из легенды, она — несбывшаяся мечта Тюрина. У Шукшина Марья имеет внуков, получает пенсию, индюшек держит... В фильме преобладают статичные мизансцены, это созвучно внутренне остановившейся жизни Тюрина. Однако куда девалась бессмысленная энергия его характера? Перевод действия в трагический план, многозначительные портреты сурового героя передают его страдание, но, к сожалению, в новелле утрачена человеческая мудрость Шукшина, его участливое и честное отношение к человеку, к его надеждам, слабостям и неудачам. Конечно, режиссер имеет право на собственную точку зрения, от него нельзя требовать школярского подхода к литературному первоисточнику. Но хотелось бы, чтобы режиссерское прочтение стало явлением искусства. В новелле "Берега"... в полной мере этого добиться не удалось" (Ратников Г. Первый фильм: проба голоса // ЗЮ. 15.III.1978).

"С.Герасимов: Там [в этой новелле] я выделил бы в первую очередь оператора, тем более что... фильм снят совсем еще молодой девушкой. Между тем по операторской хватке это, может быть, самая мужская из всех картин, с чем мне хочется от всей души поздравить нашего молодого коллегу... В.Баскаков: Интересен и поиск дебютантов... Этим работам еще не хватает зрелости. Так... в новелле "Берега"... сценарист... а за ним и режиссер... слишком далеко ушли от Шукшина, от его стилистики, его духовного мира. Ближе всего к Шукшину, писателю и кинематографисту... новелла "Волки". В ней найдены шукшинские интонации, хорошо подобраны актеры. Что же касается новеллы "Чередниченко и цирк", то режиссер показал нам, что он умеет работать с актерами — не более. Но в целом этот цикл новелл по-своему интересен, в нем многое удалось, а просчеты связаны в основном с искусственным усложнением киноязыка в ущерб содержанию" (В пути: Белорусское кино сегодня [Из беседы за "круглым столом" на выездном секретариате Союза кинематографистов СССР] // ИК. 1978. № 6. С. 22—47).

"Это именно экранизация, а не фильм "по мотивам"... Постановщики весьма точно и бережно придерживаются текста рассказов. Может быть, даже слишком старательно и неукоснительно... И хотя одноименный рассказ Шукшина остался за пределами фильма, заглавие тем не менее кажется точным и верным. Шукшинские рассказы открывают и освещают по-новому самые разные стороны жизни и, собранные вместе, становятся подлинным эпосом нашего гражданского и личного бытия. В русле этого замысла целеустремленно действовали и авторы фильма. В кинорассказе "Волки"... очень достоверно и естественно воссоздан деревенский быт и будни сельских жителей. Поведение и внешний облик героев, манера речи, мельчайшие жесты — все здесь подлинное, шукшинское. Выразительно противостоят друг другу тесть и зять... Надо быть человеком. Всегда... А вот как быть и каким человеком? Это коренные шукшинские вопросы. Их ставят и пытаются на них ответить и создатели новой киноленты. В полный сатирический рост предстает перед нами своеобразный человеческий тип [во второй]... киноновелле... Ах, как полно мы узнаем этого человека! Не этого именно синеглазого сороколетнего здоровяка, обаятельно-непринужденного, ни в чем не сомневающегося... а вообще подобного гражданина. Самое страшное в нем —абсолютная вера в непогрешимость своих мнений и представлений, агрессивная претензия на интеллигентность и культуру... Наиболее драматична последняя киноновелла... В рассказе большое место занимают воспоминания героя... Авторы картины не нашли... верного тона и живых красок для воссоздания достоверной атмосферы эпизодов, обращенных в прошлое. К тому же композиция фильма лишена четкой внутренней логики, и тем зрителям, кто не читал рассказа В.Шукшина... многое просто непонятно... В целом фильм белорусских мастеров обладает главным достоинством: в нем есть правда жизни, подлинное ощущение ее многообразия и бесконечных перемен" (Медовников С. Лица и характеры // Веч. Донецк. 9.IV.1979).

"В этой... работе проявились некоторые просчеты, характерные для ряда экранизаций произведений Шукшина: подмена анализа иллюстративностью, философии назидательностью, сведение непривычной ситуации и необычного персонажа к знакомым, упрощенным противопоставлениям и типажам. Так, скажем, трагический рассказ "Осенью"... превратился, несмотря на правдивое исполнение главной роли А.Кочетковым, в серию иллюстраций на тему "о прошлом" и стал поводом для беглого "обличения" современных спекулянтов иконами. Ленты эти сделаны профессиональной рукой... Они поставлены "по Шукшину", как указано в титрах, но не по-шукшински. В них рассказаны как будто те же истории, что в книге, однако увидены они как бы другим взглядом, от которого ускользает сложность явлений, их противоречивость. Исчезает и та взволнованная, страстная заинтересованность, с какой вторгается в жизнь Шукшин. Авторы фильмов развлекают порой шутками, а писатель привлекает внимание к нешуточным проблемам. Среди новых экранизаций есть и удачные. Например, "Волки"... Сколь ни эффектна сцена нападения хищников, но зритель, хотя и не забудет ее, запомнит прежде всего, как вели себя люди в этой драматической ситуации. Зритель оценит каждого не по словам и даже некоторым действиям (тут они порой словно затемняют истинный смысл происшествия), а по подлинным мотивам их поступков и высказываний. Недаром в этой маленькой, хорошо снятой... ленте блеснули актеры В.Гостюхин, П.Кормунин, О.Корчиков" (Капралов Г. Уроки Шукшина // Правда. 23.VII.1979).

Библиография: Аўдзееў I. Экранізуюцца апавяданні Шукшына // ЧЗ. 21.VIII.1977; Карніцкая М. Традыцыі і наватарства // Звязда. 5.IV.1978; Крупеня Е. Рассказать о человеке // ВМ. 21.IV.1978; Алексеенко Д. Для взрослых и детей // ЛП. 3.XI.1979; Павлючик Л. Долгий путь к себе [Беседа с В.Туровым] // ЗЮ. 14.XI.1978; Веселова Н. Успех творится сообща // Красный Север [г.Вологда]. 5.X.1979; Красінскі А. Маладая кінарэжысура: задачы і праблемы // ЧЗ. 16.I.1980; Кагарлицкая А. Многообещающий студент: Размышления о молодом поколении режиссеров "Беларусьфильма" // СК. 30.VII.1982.

A film miscellany after V.Shukshin's stories *Wolves*, *Cherednichenko and the Circus* and *In Autumn*. Prize at the All-Union Film Festival for the novella *N.P.Cherednichenko's Great Love*. REVIEWS: the director of the first novella chose the screen version which is closest in style to Shukshin's manner as a film director, and the result was fruitful; however, he did not always get deep enough; the director's mistake was that he tried to follow the writer; in the second novella the authors transformed the plot of the story so as to turn the protagonist's inner thoughts into monologues; the director's resourcefulness, his feeling of style, the actor's masterly performance are obvious, but the director and the actor tried to achieve a comic effect which is not characteristic of Shukshin; using Shukshin's images the director expressed his attitude to the problem of philistinism; in the third novella the director is drawn towards extremely dramatic, even tragic colors, which is quite alien to Shukshin; the authors used plainly conventional, theatrical mise en scenes; intentional symbolism, cues, which are full of meaning, do not correspond to the simple, natural intonation of Shukshin's story; all the stories are seen not through Shukshin's but somebody else's eyes, which do not see the complexity of phenomena and their contradictions; Shukshin's wisdom, his sympathetic and honest attitude to people, their weaknesses and failures have been lost.

ВСТРЕЧА НА ДАЛЕКОМ МЕРИДИАНЕ (СУСТРЭЧА НА ДАЛЁКІМ МЕРЫДЫЯНЕ) (MEETING AT THE FAR MERIDIAN) — цв., обычн., 21 ч. (3 сер.), 5666 м (1-я сер. — 1846 м, 2-я сер. — 1894 м, 3-я сер. — 1926 м), 199 (64+67+68) мин., в/э 1—3.II.1978 г.

По заказу Государственного комитета Совета Министров СССР по телевидению и радиовещанию.

Сц. И.Менджерицкий; реж. **Сергей Тарасов**; оп. Б.Олифер; худ. В.Назаров; комп. Н.Каретников; звукооп. С.Шухман; втор. реж. В.Скоробогатов, В.Светлов; втор. оп. Л.Аксененко; худ.-грим. Н.Немов, С.Спиридонова; худ. по кост. Г.Терещенко, Л.Курмаз; монт. В.Коляденко; ред. Л.Пташук; дир. Л.Щеглов. В ролях: В.Дворжецкий (Реннет), В.Лановой (Гончаров), А.Масюлис (Хэншел), Л.Альбицкая (Мэрион), Ж.Болотова (Руфь), В.Шендрикова (Валя), Н.Фатеева (Анни), В.Сичкарь (Панин), А.Вокач (Пресскот), А.Шворин (Адамс), А.Ромашин (Филлипс), В.Дворжецкий (Горячев), К.Марадишвили (Гелованн); Н.Корчагина, Н.Кречетникова, В.Акимов, В.Шиловский, В.Грачев, А.Рахунок, В.Грицевский.

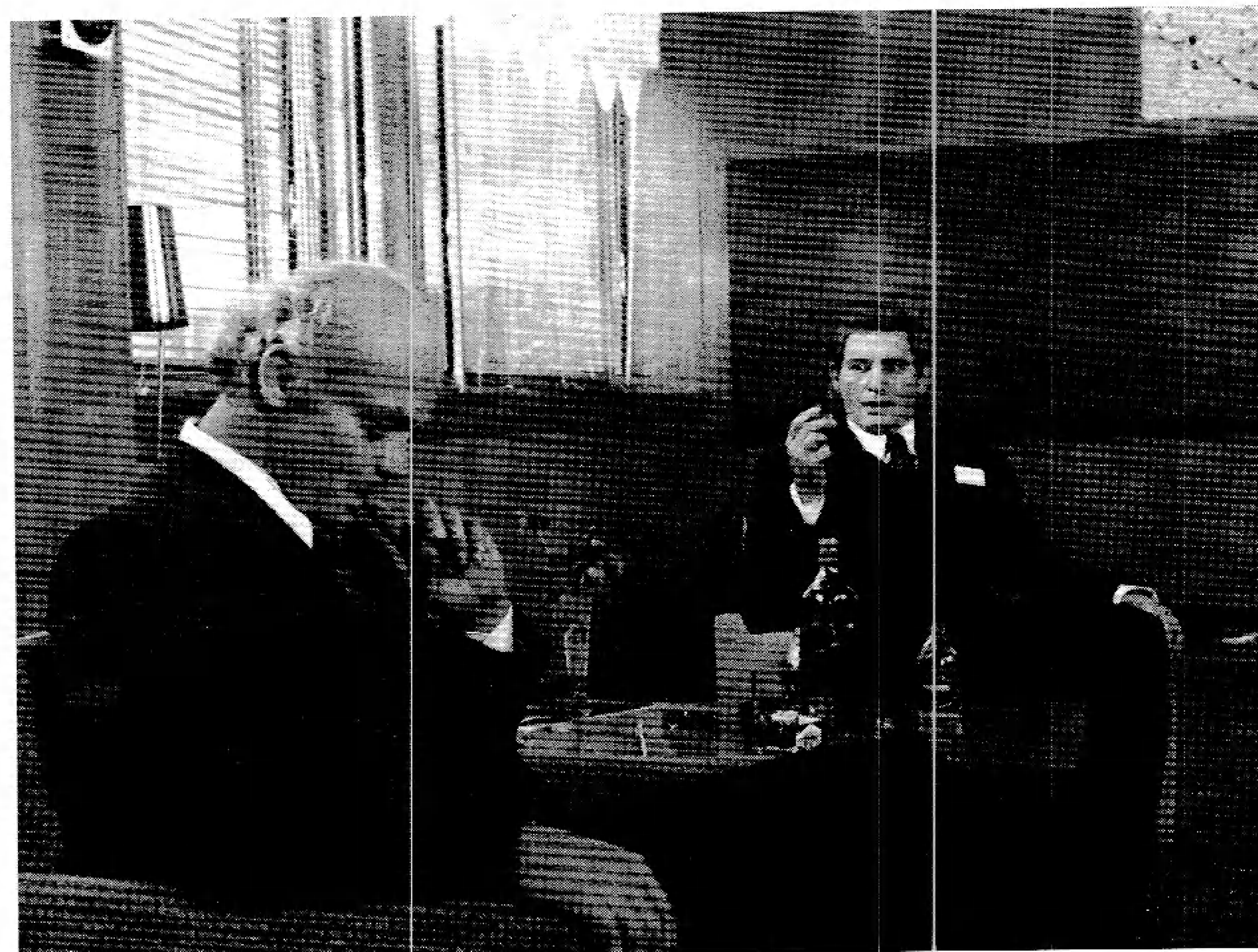
Многосерийный телефильм.

Экранизация по мотивам одноименного романа М.Уилсона (1961).

Диплом к/с "Беларусьфильм" за создание телефильма на Всесоюзном смотре политического телевизионного фильма во Львове (Украина, 1979).

15 июля 1975 г. американский ученый Реннет смотрит по ТВ репортаж о запуске "Союза-19" с советско-американским экипажем на борту. Он заказывает телефонный разговор с Москвой и вспоминает... 60-е годы. У Реннета берут интервью в связи с приездом в США группы советских ученых. Он рассказывает о себе: доктор наук, возглавляет лабораторию в технологическом институте в Кливленде. Журналистка спрашивает его об участии в создании атомной бомбы. Реннет обрывает разговор. Его секретарша и любовница Мэрион сообщает о приезде пятерых русских ученых. Реннета особенно интересует Гончаров, который занимается аналогичными проблемами. При встрече они говорят о своем участии в создании атомной бомбы. Реннет считает, что, если бы знал, что у немцев ничего не получилось, не участвовал бы в этом. Гончаров же убежден, что все равно участвовал бы, потому что знал, что результаты не будут использованы во вред. Реннет удивлен, что он верит политикам. Гончаров подчеркивает — только своим. Они приходят к выводу, что им не просто понять друг друга, но взаимопонимание возможно в науке. Гончаровым и Реннетом получены вызывающие сомнение результаты. На торжественном обеде в честь русских гостей знакомый Реннета физик Хэншел, зная, что он переживает сейчас кризис, уже не впервые предлагает ему поработать вместе с ним в области дипломатической физики. Реннет отказывается. Гончаров приглашает его в Москву. Они договариваются обмениваться результатами исследований. После отъезда советской делегации Мэрион уговаривает Реннета ехать работать в Женеву: она разведется с мужем, а он может даже не жениться на ней. Реннет отвечает, что не может надолго бросить работу. Обиженная Мэрион, сказав, что его работа — это атомная бомба, которую бросили на Хиросиму; что она знает, почему его бросила жена: он не верит в будущее, — уходит от него. Реннет получает приглашение на научную конференцию в Москве. Хэншел предупреждает его, что с русскими надо держаться осторожно: они все равно остаются если не противниками, то соперниками. Реннет едет в СССР через Нью-Йорк, где живет его бывшая жена Руфь, художница, вышедшая замуж второй раз. Они встречаются. Руфь ждет ребенка. Она тоже говорит Реннету, что он не верит в будущее, поэтому и не хотел детей; что прошло уже много лет, как бросили бомбу, а мир ведь живет. Руфь все-таки уверена, что он будет счастлив, и дарит ему талисман — брелок в виде земного шара. Реннет говорит, что, если получит то, чего больше всего хочет, выбросит этот шарик, а то, что получит, будет считать подарком от нее.

В аэропорту Москвы Реннета и других американских ученых встречают Гончаров и представитель Академии наук Киреев. Гончаров представляет ему мисс Анни Робинсон, давно живущую в СССР, которая будет у них переводчиком. В гостиницу Реннет едет со своим знакомым, сотрудником американского посольства Филлипсом. В ответ на вопрос Реннета, действительно ли Россия такая загадочная страна, Филлипс отвечает,



В.Дворжецкий — Реннет, В.Лановой — Гончаров

что здесь надо прожить долго и тех пяти лет, которые он живет, — мало. У Реннета завязывается спор с одним из членов их делегации Пресскотом. Тот говорит, что, если кто-то из русских добивается успеха, это считают победой всего советского общества; что для русских наука — это не поиски истины, а состязание советских и американских ученых. Реннет заявляет, что не хочет никого представлять. Пресскот называет его плохим патриотом. Корреспондент "Нью-Йорк Таймс" Адамс спрашивает Реннета, что он может противопоставить последним результатам Гончарова. Реннет в недоумении. Оказывается, в "Правде" опубликована статья Гончарова с новыми данными в споре с Реннетом: советские ученые разработали новую методику, применение которой подтвердило их прежние результаты. Адамс считает, что имеет место нарушение советско-американского сотрудничества. Анни спасает Реннета от тяжелого разговора и советует позвонить Гончарову — он человек порядочный. Реннет заявляет Гончарову, что собирается уезжать. Тот объясняет ему, что результаты получены несколько дней назад; что он не успел сказать ему в аэропорту, потому что Реннет уехал с Филлипсом; что на конференции он выступать не собирается, потому что для дискуссии еще не хватает аргументов. Реннет остается и с большим успехом выступает на конференции. Он предлагает Гончарову обработать их данные его методом и наоборот. Гончаров надеется продлить визу Реннета. На его вопрос, не боится ли Гончаров, что будет найдена ошибка, тот отвечает, что важнее истина. В лаборатории Гончарова Реннет знакомится с его сотрудницей Валей (считая ее секретаршей) и начинает за ней ухаживать. На него производит большое впечатление усовершенствование прибора, сделанное, как он с изумлением узнает, Валей. Гончаров говорит, что тоже поначалу относился к ней скептически, считая, что она слишком привлекательна, чтобы быть дельным физиком. Придя в гости к Анни, Реннет узнает, что она едет работать с Хэншелом в Женеву. Реннет убеждает ее, что Хэншел

делает это для того, чтобы он чувствовал себя здесь еще более одиноким. Но Анни отвечает, что ей предложили интересную работу, а она не русская женщина, которым свойственны тяга к самопожертвованию, доброта, — она не хочет брать на себя чужие невзгоды. Гончаров и Валя заботятся о том, чтобы Реннету не было одиноко. Реннет находит в расчетах советских ученых серьезную ошибку и просит Гончарова еще раз продлить ему визу.

Гончаров устраивает у себя дома празднование дня рождения Реннета. Тот пытается объясниться с Валей, но она уклоняется от разговора. Утром в институте Гончаров объявляет Реннету, что Валя через полчаса улетает на испытательную станцию в горах. Реннет успевает поговорить с ней по телефону. Валя считает, что у него все будет хорошо, надо только думать почаще, что будущее будет лучше, чем настоящее. Приходит радиограмма, что помощник Гончарова на станции сломал ногу. Гончаров должен лететь туда. Реннет просит взять его с собой — для него это очень важно: у Гончарова есть та уверенность, которую он утратил, как и способность по-настоящему работать, а еще — на станции Валя. Гончаров обещает сделать все, что в его силах. В горах, убедившись, что Реннет нормально переносит высоту, и поручив заботу о нем сотруднику станции Геловани, Гончаров возвращается — у него дела. Валя от разговоров на личную тему уклоняется. Гончаров определяет по телефону очень сжатые сроки работ. Реннет говорит Вале, что он специально не дает им ни одной свободной секунды, потому что знает об их отношениях. Валя возмущена: она смотрела на него, как если бы к ним приехал знаменитый Бор, симпатизировала и жалела, а любит она Гончарова. Реннет удивлен: они хорошо скрывали свои чувства. Но Валя говорит, что у них с Гончаровым нет никаких отношений, что здесь, в горах, погибла его жена, тоже физик, которую он очень любил и в гибели которой считает себя виновным. Приезжает Гончаров. Реннет говорит ему, что приборами охвачено недостаточное пространство. Они вдвоем идут к контейнеру на южном склоне, хотя это большой риск. Реннет просит Гончарова ответить, откуда у него такая вера — только без политинформации. Гончаров говорит, что советские люди знают, ради кого и ради чего они работают, не все идеальны, но большинство работает не ради денег и славы, а живут в США лучше — пока. Здесь, в горах, Реннету приходит в голову интересная идея. Они с Гончаровым увлеченно ее обсуждают. Кризисное состояние Реннета проходит. На станции он называет всех советских коллег товарищами и утверждает, что они непременно найдут истину. Реннет собирается в дорогу. Валя приносит ему талисман-шарик, который он забыл. Реннет объясняет ей, что намеренно оставил его и просит теперь выбросить его на южном склоне... Звонят Гончаров и Валя, упрекают Реннета, что давно не приезжал. Реннет говорит, что они все имеют к тому, что сейчас происходит в космосе, отношение: они доказали, что американцы и русские могут работать вместе.

“Пытанні, якія ўзнімае тэлефільм...гучаць надзённа цяпер, калі ў палітыкі разрадкі яшчэ нямала праціўнікаў, калі ва ўсім свеце шырыцца рух за спыненне вытворчасці... нейтроннай бомбы... Калі выйшла кніга М.Уілсана, пісалі пра тое, што “лірычная лінія” не зусім удалася пісьменніку, што тут яму здрадзіла пачуццё мастацкага такту. Не ўдалося да канца пераадолець пэўную непаслядоўнасць і ў тэлефільме. Невялікая розніца ад таго, што... яго [Рэнета] адносіны з Ані і Валяй у фільме развіваюцца і заканчваюцца зусім іначай. Усё роўна яго каханне да Валі выходзіць на першы план — у выніку суаднесенасць галоўнага і другараднага хутка мяняецца на карысць апошняга ў трэцяй серыі (і без таго некалькі зацягнутай і некалькі ілюстрацыйнай). Аўтару кнігі не ўдалося да канца пераадолець і некаторую аднапланавасць у паказе савецкіх фізікаў, і асабліва Ганчарова... В.Ланавому давялося зрабіць многае, каб у рамках прапанаванага драматургічнага матэрыялу мы неяк адчулі: гэта асоба не адназначная... У папярэдніх работах... аб Амерыцы добра прадстаўлены дакументальны фон. Тут ён адчуваецца менш. Не ў тым сэнсе, што адсутнічае дакументальная хроніка, —проста часам фільму не хапае дакументальнай праўдзівасці. Тэма часу, яго пульс, рытм падзей — усё гэта вельмі прыглушана. Так, мы вымушаны здагадвацца, што, відаць, адбыліся нейкія змены ў савецка-амерыканскіх адносінах: упершыню ў ЗША прыязджаюць “загадкавыя рускія” — савецкія вучоныя. Мы верым на слова. Рэнет бліскуча выступае на міжнароднай канферэнцыі — верым на слова. Хэнішэл кагосьці прадстаўляе ў Жэневе, збіраецца весці нейкія перагаворы... У сябе на радзіме Рэнет паказаны ў поўнай адзіноце, а мы ведаем, што сярод амерыканскіх вучоных былі і ёсць прыхільнікі Рэнета... Наяўнасць у тэлефільме агульных месц робіць яго менш маштабным, менш значным і праўдзівым, чым ён мог бы быць. Калі гэтага не зрабіў М.Уілсан (у свой час стварэннем гэтай кнігі ён і так здзейсніў пісьменніцкі і чалавечы подзвіг, учынак, прадыктаваны, паводле слоў К.Сіманава, “сапраўднай мужнасцю і сапраўднай верай у людзей”), то мы маглі б чакаць гэтага ад аўтараў тэлефільма. Прайграе... стужка і ў тым сэнсе, што прымушае гаварыць аб пэўных паўторах, аб выкарыстанні ўжо знойдзенага і бачанага ў ранейшых работах... І ў гэтым сэнсе роля Дваржэцкага, нягледзячы на тое, што ён упэўнена заваёўвае нашу ўвагу, — не адкрыццё для гледачоў. Знешняе падабенства з “Вашынгтонскім карэспандэнтам” заўважаецца і ў пабудове сюжэта: пачынаюцца і заканчваюцца абодва фільмы адной і той жа сцэнай, прычым у гэты час мінулае сустракаецца з сучасным... У канцы тэлестужкі мы бачым героя зусім іншым чалавекам. Упэўненым у тым, што справа яго служыць мэтам стварэння. А мы ўпэўнены ў тым, што ён хоча бачыць будучае, не азмрочанае ценем атамнага выбуху. І — што паказвае само жыццё — у гэтым доктар Рэнет не адзінокі ў сваёй краіне” (Плаўнік А. Абуджэнне доктара Рэнета // ЛіМ. 24.III.1978).

“О.Нечай: В телефильме... заметны... тенденции к костюмности и лихой зрелищности при отсутствии глубинных нравственных проблем времени, в осмыслении которых так нуждаются зрители” (В пути: Белорусское кино сегодня [Из беседы за “круглым столом” на выездном секретариате Союза кинематографистов СССР] // ИК. 1978. № 6. С. 27).

“В картине... несмотря на перенесение событий из 50-х годов в 70-е и показ стыковки космических кораблей “Союз” — “Аполлон”, все же ощущались знакомые стереотипы других лент. Актуализация сюжета была чисто внешней, фильм прошел незаметно и скоро забылся” (Нечай О. Телевизионное кино Белоруссии // СБК. С. 217).

Библиография: Питерцева Н. “Встреча на далеком меридиане” // СБ. 15.VII.1976; Соловьев В. Дни и ночи доктора Реннета... // ВМ. 28.IV.1977; Нячай В. Галоўная формула поспеху // МБ. 1983. № 6. С. 46—47.

A TV serial after M.Wilson's novel under the same title about the joint work of Soviet and American scientists. A diploma at the All-Union Film Festival. REVIEWS: this is the first attempt to tell of the cooperation between Soviet and American scientists positively; the authors did not manage to overcome a certain inconsistency in showing the lyrical line: the correlation between the main and the secondary theme had changed in favor of the latter; the authors did not manage to overcome straightforwardness in showing Soviet physicists; the earlier Belarusian films about the U.S.A. (*All the King's Men, A Washington Correspondent*) had a documentary background while this one does not — not because there are no newsreels but because the film lacks truthfulness; there is a tendency towards doing a spectacular period piece with a lack of deep moral problems of the time; one can feel the familiar stereotypes of the past years, the actualization of the plot turned out to be only superficial.

ГАРАНТИРУЮ ЖИЗНЬ (ГАРАНТУЮ ЖЫЦЦЁ) (I GUARANTEE LIFE) — цв., ш/э, 9 ч., 2496 м, 91 мин., в/э 20.II.1978 г.

Др. назв. "Восхождение на Землю".

Сц. И.Письменная, Р.Романов, И.Черных; реж. **Борис Степанов**; оп. В.Николаев, С.Киселев (воздушные сьемки); худ. В.Кубарев; комп. О.Каравайчук; звукооп. Н.Веденеев; втор. реж. Р.Мирский; втор. оп. Л.Лейбман; худ.-декор. В.Крупник; худ. по кост. А.Грибова; худ.-грим. С.Михлина; монт. Е.Волкова; ред. С.Поляков; дир. М.Фишкин. В ролях: А.Фатюшин (Митя Радкевич), Е.Козелькова (мать), Н.Гундарева (Ольга), Э.Кууль (Маша), Ю.Горобец (Князев), Ю.Демич (Максим Стрельцов), В.Павлов (клоун), Н.Дупак (Олешко), К.Степанков (Буров); А.Хвыля, А.Максимова, А.Ромашин, Р.Афанасьев, В.Левченко, Г.Левченко, А.Грачев, Э.Севостьянов, З.Капустина, А.Милованов, К.Шишкин, П.Дубашинский, В.Дапкюнас, М.Федоровский, Н.Табашников, В.Шмырев, С.Михалькова, В.Грицевский, А.Дубровина, Н.Розанцева, С.Гришман, В.Воронюк.

Киноповесть.

Во время опробования новейшей катапульты испытателем Дмитрием Радкевичем обнаруживаются неполадки. Переговоры, которые ведут с ним руководители испытаний, прерываются... **Глава "Дело"**. Главный конструктор Князев говорит о том, что в эпоху гиперзвуковых скоростей и огромных высот ни один самолет не взлетит без спасательной техники. Митя и его друг Максим Стрельцов участвуют в испытании новой системы "Парус". К Князеву приходит летчик Афанасьев, чтобы передать благодарность Радкевичу за катапульту, которую тот испытывал раньше и которая спасла Афанасьеву жизнь. После полета на совещании у Князева Митя докладывает о непредусмотренном вращении. Все параметры в норме, и Максим считает, что раз они оба уцелели, то и летчик сумеет. Митя, полагая, что энтузиазм в их деле ненадежен, заключает, что система не готова. **Глава "Первая любовь"**. Юный Митя приземляется на парашюте около деревни. Его приглашают на отмечаемую в это время золотую свадьбу, где он знакомится и влюбляется во внучку юбиляров художницу Машу. Приезжает Ольга — моторист спортивных самолетов аэродрома, где Митя тренируется, чтобы убедиться, что он цел. Появившийся вслед за ней разгневанный тренер (Митя пытался экспериментировать в воздухе) советует ему бросать занятия. Митя признается Маше в любви, предлагает выйти за него замуж. Она не соглашается: как будто в жизни нет ничего главнее, да и кто он такой? Через 8 лет Митя случайно встречается с Машей. Она приглашает его к себе, говорит, что, видно, не своим делом занялась — не пишется, что ей уже за тридцать и она собралась замуж. Митя отговаривает ее: не стоит выходить замуж от скуки, ей так много дано — не надо бояться жизни. Но когда Маша говорит, что не отпустит его теперь, Митя отвечает, что это невозможно: он женат, у него две дочери. **Глава "Жена"**. После инцидента с Митиным прыжком Ольга приезжает к нему, рассказывает, что ее выгнали с работы — из-за него: чтобы разыскать его, она угнала машину. Митя предлагает ей пожить у него. Ольга приезжает к Митиной маме рожать (они с Митей поженились) и проговаривается, что Митя собирается стать испытателем — страшно, но им хорошо платят. Мать возмущена: нельзя таким делом из-за денег заниматься. Ольга возражает: им даже спать не на чем. Мать посылает Мите деньги. Встретившись с ней, он недоумевает, как она могла подумать, что он выбрал себе дело из-за денег. **Глава "Дело"**. Максим возмущен заключением Мити. Тот предлагает повторить эксперимент. В разговоре с подругой Ольга заявляет, что не будет удерживать Митю: из-за денег это не имеет смысла. Когда он возвращается поздно, Ольга решает, что Митя был у Маши. Митя утверждает, что надо верить человеку, который рядом с тобой. Она отвечает, плача, что лучше ему уйти, чем жить с ней из жалости. Приходит Максим: он понял, в чем ошибся во время испытаний. Они вдвоем идут к Князеву. Ольга кричит вслед, чтобы не бросал ее: без него она умрет. Следующие испытания проходят успешно, но при приземлении Митя ломает ногу. В больнице он знакомится с клоуном и юным фигуристом Юрой. Отец Юры не хочет, чтобы тот продолжал тренироваться, — во имя чего рисковать? Митя говорит, что люди любопытны, кто-то становится в чем-то первым и, может быть, это будет Юра. Митя восстанавливает форму, тренируясь с клоуном на батуте. **Глава "Мама"**. Она рассуждает, должна ли мать удерживать ребенка: может, лучше бы Митя играл в теннис — но это был бы другой человек, не ее сын. Митя приходит домой после разноса тренера за экспериментальный прыжок, сомневаясь, стоит ли ему продолжать: он трус, неуклюжий. Мать разубеждает его. Вскоре радостный Митя сообщает ей, что занял первое место на соревнованиях, бросает медицинский институт и поступает в авиационный... При катапультировании, впервые произведенном на такой высоте и скорости, Митя гибнет. Максим навещает Ольгу, говорит, что Митя любил ее. Он собирается проверить на испытаниях новую идею, подсказанную Митей. Ольга говорит ему вслед: "Никто вас не удержит".



А.Фатюшин (в центре) — Радкевич

"Герой фільма... у нейкіх рысах адпавядае свайму прататыпу — беларускаму лётчыку-выпрабавальніку Валянціну Даніловічу, але вобраз гэты ўжо жыве самастойным жыццём, лёс яго — гэта своеасаблівая варыяцыя на тэму пошуку маладым чалавекам свайго месца ў жыцці... Менавіта ў справе раскрываецца характар... — мяркуюць стваральнікі фільма... Упершыню і бліскуча асвоены С.Кісялёвым здымкі ў палёце... Герой гаворыць пра сэнс сваёй справы з сябрам Максімам, спрабуе разабрацца ў няўдачы на выпрабаваннях — і ўсюды перад намі цэльная натура, спакойны, цвёрды характар, ясны погляд на жыццё. Але ж ёсць і іншае, утоенае ад вачэй, жыццё. Менавіта тут асоба раскрываецца поўнасцю. Аўтары фільма хочуць паказаць складанасць, супярэчлівасць гэтага ўнутранага жыцця... Трэба сказаць, у фільме своеасабліва, калі не сказаць — адвольна, стыкуюцца часавыя і падзейныя кавалкі то з дзяцінства, то з юнацтва, то з наступных гадоў жыцця героя... Першае каханне... Гэта не проста эпізод у фільме — гэта завязка спрэчкі аб прызванні, таленце, спрэчкі, якую ніядрэнна б закончыць, правёўшы герояў праз жыццё, але перабіўка — і мы атрымліваем адказ, хто меў рацыю, а хто — не...

Драматычныя калізіі і сітуацыі... падаюцца ў нейкім "аблегчаным" выглядзе. Напэўна, аўтары самі адчуваюць гэта і стараюцца банальнасць сітуацыі, прыёму згладзіць усмешкай. Што ж, магчыма і такая... інтанацыя апавядання, але... яе трэба больш паслядоўна вытрымліваць, інакш усё тое, што адбываецца, пачне набываць нейкую двухсэнсоўнасць (можна гаварыць аб недарэчных насмешках у адносінах да героя). І больш за ўсё, на мой погляд, гэта датычыць да раздзелу "Жонка" — самай цікавай і неадназначнай часткі фільма... Гэта цэнтр і вузел многіх маральных праблем, якія ўстаюць перад героямі... Н.Гундарава — актрыса моцнай індывідуальнасці. Іграе... псіхалагічна цікава. Яе гераіня нясе ў сабе зарад вялікай жыццёвай сілы і... бездухоўнасці. Актрыса іграе яе складана — і з бязлітаснасцю, і са спагадай. Яна — у адрозненне ад іншых дзейных асоб — жыве на экране... таму што ёсць псіхалагічная праўдзівасць у драматычнасці яе становішча нялюбай жонкі... Так, побач з такой складанасцю Міця выглядае даволі аднабока. Спакойны, стрыманы —вось, бадай, і ўсё... Нейкая "аўтаматычнасць", памяркоўнасць учынка: яна мяне кахае, значыцца, я павінен прыняць гэтае каханне. Вольга жыве інакш, яна не разважае, для яе закон — яе жаданні: і ў гэтым драматызм яе становішча. Трагедыя Міці магла б тут быць якраз у тым, што ён вельмі слухаўся довадаў нават не розуму (ці разумна жыць з чалавекам, якога не кахаеш?), а інерцыі мыслення... Але гэта быў бы ўжо другі фільм... З Максімам у фільм уваходзіць тэма мужчынскай дружбы, сумленнасці, падтрымкі, але, на жаль, праяўляецца ўсё гэта толькі ў канфліктнай сітуацыі: у сварцы з-за непаразумення, якое хутка высвятляецца, — і зноў паміж сябрамі згода. Наогул, вобразу Максіма ў фільме не пашанцавала. Мы так і не даведваемся, чаму Максім амаль увесь час на мяжы істэрыкі, крычыць, калі можна проста сказаць... Мы толькі можам здагадвацца, што, відаць, дружба Міці і Максіма — гэта дружба-зайздрасць... У фільме ёсць цікавыя акцёрскія работы... ён добра зняты... Але чаму ж не атрымаўся значны кінатвор, якім ён мог бы быць? Відаць, прычына ў самім прынцыпе падыходу да раскрыцця характару галоўнага героя. Шлях яго мысліўся як самасцвярджэнне, як пераадоленне сябе (нездарма сцэнарый... называецца "Восхождение на землю"). Аднак сам гэты шлях застаўся па-за кадрам. У фільме няма дыялектыкі душы, характару... Сцяпанаў, аўтар аднаго з лепшых беларускіх фільмаў "Альпийская балада", тонкага, своеасаблівага фільма "Аблокі", дзе таксама вядучая тэма — сцвярджэнне прызвання... вельмі паважліва ставіцца да літаратурнай асновы фільма... Многія сцэны — амаль даслоўная ілюстрацыя таго, што напісана ў сцэнарыі. І ў той жа час пастаянна заўважаеш несупадзенне рэжысёрскага бачання з вобразнасцю сцэнарыя. Наколькі можна меркаваць па папярэдніх работах Б.Сцяпанава, яго манеры не ўласцівы заземленасць, бытавізм, больш вольна ён адчувае сябе, калі кінаапавяданне набывае нейкі лірыка-рамантычны лад, з рэдкімі выплескамі эмоцый. Сцэнарый жа патрабаваў дбалай дакладнасці ў дэталях, у псіхалагічных падрабязнасцях і нюансах... На жаль, гэтага не здарылася... Міця ў сцэнарыі напісаны "худзенькім, сціплым", і тады незвычайнасць і многія драматычныя акалічнасці яго лёсу атрымлівалі псіхалагічную абгрунтаванасць. У... А.Фацюшына — зусім іншая фактура. І мяняецца ўсё, нават інтанацыя кінаапавядання... Структура фільма такая, што мы не можам паслядоўна прасачыць лёс герояў. Аўтары спадзяваліся, што прынцып паказу герояў у вострых сітуацыях павінен быў апраўдаць сябе. На жаль, усё атрымалася адрывачна, бы ў спешцы... Прыём звароту да гледача таксама паслядоўна не праведзены праз увесь фільм, бо ён не падрыхтаваны папярэдне, выпадае з агульнай стылістыкі фільма. Выяўленчы свет твора — актыўны, рухомы, а галоўны герой — статычны і па знешняму малюнку ролі, і па ўнутранаму стану — у ім міжволі выглядае часам чужародным. Камера В.Нікалаева віртуозна фіксуе змену рытмаў, цудоўныя пейзажы і настрой прыроды. Кампазіцыі кадраў у паветры, наогул усяго таго, што звязана з работай Міці, выразныя. Неба, вада і травы зняты з замілаваннем і маляўніча. Гэта тое ідэальнае асяроддзе, сфера жыцця героя, дзе ўвасабляецца яго мара. Кадры ж яго сямейнага жыцця — процівага: ў іх цесна, нецікава. Шкада толькі, што своеасаблівы выяўленчы падтэкст фільма не падмацаваны жыццём герояў на экране... Рэжысёр ведае і любіць свет людзей гераічнай і ў той жа час будзённай прафесіі — лётчыкаў-выпрабавальнікаў. Рэжысёра хвалюе тэма вернасці мары... Аўтары паспрабавалі адысці ад некаторай схематычнасці рашэнняў "Аблокаў", але на гэтым новым — і несумненна больш цяжкім — шляху не ва ўсім здолелі быць вернымі сабе" (Цюрына Т. Калі знікае паслядоўнасць // ЛіМ. 19.V.1978).

"*__С.Фрейлих:__ Уверен, что режиссер взялся за эту постановку ради образа летчика-испытателя... жизнь которого оказалась на пределе человеческих возможностей... Дмитрий — фигура драматическая, потому что его максимализм постоянно наталкивается на привычные нормы бытия. Замысел... интересен, но драматургия идет проторенным путем... И личный конфликт недостаточно убедителен: нелюбовь Дмитрия к жене показана реальнее, чем его любовь к другой женщине, образ которой достаточно умозрителен... __А.Караганов:__ ...Когда я смотрел "Гарантирую жизнь", я не мог не вспомнить другой фильм... "Альпийская баллада". Это было открытие личности, душевное сближение зрителя с героями. И тот же самый режиссер ставит фильм, где личность заменена набором клише заурядного характера. Клишировано все: характер, реплики. Режиссура идет по первому слою, по поверхности, даже не предлагая зрителю углубиться во второй и третий слой изображения..." (В пути: Белорусское кино сегодня [Из беседы за "круглым столом" на выездном секретариате Союза кинематографистов СССР] // ИК. 1978. № 6. С. 22—44).*

"Жил так, словно каждый день был последним, и боялся задолжать. Это же какие силы надо иметь, чтобы все время тянуть на таком уровне..." Так характеризуется [главный герой]... в фильме... Авторы сценария... предложили своеобразный путь воссоздания образа... Мозаичность сюжета требует целостности концепции произведения, точности эмоционально-смысловых акцентов, при которых описательные детали нашли бы выражение в обобщенных образах-кадрах. Без этих содержательных подробностей нельзя представить жизнь такой, когда "словно каждый день был последним". Режиссер... понимал сложность экранного воплощения авторского замысла и искал гарантию успеха прежде всего в актерах. Главную роль он поручил способному молодому актеру... Митя Радкевич в его исполнении обаятелен, искренен, в нем есть человеческая надежность. Вера в героя возрастает после знакомства с матерью. Лаконичную по сюжету роль Е.Козелькова сыграла так, что истоки благородства и верности призванию у сына стали очевидны. И все же этого оказалось недостаточно, чтобы герой фильма предстал яркой личностью... Искусно выполненные операторами... съемки работы испытателей на земле и в воздухе, усложненный монтаж — только часть слагаемых замысла. За кадром осталось главное — суть характера того, кто делает свое рискованное дело "раз и навсегда" (Бондарева Е. Ситуации и герои // СК. 21.VII.1978).

"Очевидны "ножницы" между замыслом, его воплощением и восприятием в фильмах "Гарантирую жизнь"... и "Семейные обстоятельства"... В репертуаре "Беларусьфильма" — это не "проходные" картины... Но вместо углубления в... проблемы... авторы стали создавать "кинематографическую" сложность. Она вышла на первый план... Отсюда холодность, снижение силы впечатления. Современный эстетически развитой зритель способен "пробираться" сквозь самые сложные режиссерско-операторские построения, если при этой интеллектуальной нагрузке открывается что-то новое и существенное в отображаемой реальности и в людях... В поисках душевного тепла многие выбирают ленты сентиментальные, часто банальные по содержанию, не отмеченные никаким творческим поиском.

Как же важно соединить воедино мысль, чувство, поиск и увлекательность!.. " (Бондарева Е. Контрасты экрана // СБ. 31.III.1979).

"Герой новой картины — словно повзрослевший и достигший мечты Колька из фильма "Облака"... Легко прослеживается схожесть главных героев, ситуаций... И в то же время это совершенно разные произведения. Во многом это объясняется тем... что в основе фильма "Гарантирую жизнь" лежала реальная судьба... Конечно же, Дмитрий Радкевич, как и его прототип... не был фанатиком, пустым позером и покорным исполнителем чужой воли. Он принадлежал к тем людям, у которых гражданственность нерасторжима с волеизъявлением своего "я", а долг неотделим от самовыражения натуры. И как тут не вспомнить Ивана Терешку —героя "Альпийской баллады"!.. Он утверждает Жизнь вопреки Смерти. Так в двух фильмах режиссера, стоящих далеко друг от друга и по времени, и по материалу, возникает преемственность гуманистической концепции, преемственность силы духа поколений" (ЖЛС. С. 42—43).

Библиография: Алексеенко Д. О мужестве и подвигах // ЛП. 11.II.1978; Крупеня Е. Рассказать о человеке // ВМ. 21.IV.1978; Шульман С. Першы з першых // Журналiст [г.Минск]. 22.V.1978; Смаль В. Герой, за якiм пойдзеш... // Маладосць. 1978. № 7. С. 169—170; Бондарава Е. Рэжысура фiльма — што за ëй... [Гутарка з В.Туравым] // ЛiМ. 1.XII.1978; Бондарева Е. Что в имени твоем, киногерой? Заметки о современной теме в белорусском кино // Неман. 1980. №1. С. 157 — 158; ВЗЭ. С. 52; Тюрина Т. Живописная документальность: Заметки о пластической стилистике современного белорусского кино // Неман. 1981. №7. С. 171; ЖПБК. С. 15.

A film narrative based on the real life of V.Danilovich, a Belarusian tester of parachutes and catapult systems. Directed by B.Stepanov, a famous Belarusian film director of the 1960's generation. REVIEWS: the tragic situation arises out of the situation of choice made by the protagonist once and for all; the film's visual world is active, flexible, the composition of the shots connected with the protagonist's work is expressive while he is static both in external manifestations and in his inner state; in an attempt to show the hero's complex inner life the authors arbitrarily put together pieces relating to time and events; the mosaic character of the film's structure and of the protagonist requires the integrity of the conception and exactitude of the emotional and semantic accents but it is not always so; instead of going deeper into the problems the authors create a "cinematic" complexity, as is also the case with the films *The Chairman's Son* and *Family Circumstances*; a lot of things look ironic because the dramatic collisions are presented in a light-weight manner and are often banal, the authors try to cover it up with a smile but this intonation has not been consistently followed throughout the film; the film must have failed because the protagonist's life was to be presented as overcoming one's own nature but this has been left off screen; the director feels more at ease in the lyrical and romantic sphere while the screenplay required the exactitude of the details, including psychological ones; the protagonist's maximalism constantly runs against the hackneyed norms of life, but this interesting conception is solved by stereotypical dramatic means, that's why the director repeats what he has done in other films.

ПРО КРАСНУЮ ШАПОЧКУ. ПРОДОЛЖЕНИЕ СТАРОЙ СКАЗКИ (ПРА ЧЫРВОНУЮ ШАПАЧКУ. ПРАЦЯГ СТАРОЙ КАЗКI) (A TALE OF RED RIDING HOOD. CONTINUATION OF THE OLD FAIRY-TALE)

— цв., обычн., 14 ч. (2 сер.), 3783 м (1-я сер. — 1815 м, 2-я сер. —1968 м), 133 (64+69) мин., в/э 31.XII.1977 г.

Др. назв. "Нам не страшен серый волк".

По заказу Государственного комитета Совета Министров СССР по телевидению и радиовещанию.

Сц. И.Веткина; реж. **Леонид Нечаев**; оп. Ю.Елхов; худ. И.Топилин; комп. А.Рыбников; стихи Ю.Михайлова; втор. реж. Е.Грибов; втор. оп. В.Таланов; звукооп. И.Аксененко; худ. по кост. Л.Горохова; худ.-грим. Н.Немов; монт. В.Коляденко; худ.-декор. В.Гундерт; мультипл. А.Давыдова; балетм. Ю.Троян; ред. Л.Поздняк; дир. В.Студенков. В ролях: Яна Поплавская (Красная Шапочка), Р.Зеленая (Бабушка), Е.Евстигнеев (Звездочет), В.Басов (Худой Волк), Н.Трофимов (Толстый Волк), Г.Волчек (Волчиха), Р.Быков (Заезжий Охотник), С.Станюта, М.Барабанова, М.Виноградова (Злые Бабки), Ю.Белов (Добрый Дедушка), А.Дорохина (мать Ребенка), Г.Георгиу (отец Ребенка), Дима Иосифов (Волчонок), Игорь Сорокин (Пастушок), Инна Степанова (Ребенок); М.Васильев, Р.Шмырев, М.Петров; В.Букин, А.Иванов, А.Ивановский, Т.Муженко, А.Матисова, Ю.Троян, Г.Комарова, А.Беспалый, П.Юрченков, Таня Доронина, Оксана Павшок.

Детский музыкальный телефильм-сказка.

Экранизация по мотивам сказки Ш.Перро "Красная Шапочка" (1697).

Приз Гостелерадио Азербайджанской ССР на VIII ВФ телевизионных фильмов (Баку, 1979).

Ночь. Звездочет наблюдает за звездами. Наступает утро. Просыпается деревня, все умываются, делают зарядку, идут на работу с веселой песней. В волчьем логове тоскливо. Волчиха хочет отомстить за старшего сына, убитого при попытке съесть Красную Шапочку и ее Бабушку. Она уговаривает волка по прозвищу Худой взять ее младшего сына, Толстого, на дело — схватить Красную Шапочку и принести в мешке в логово. Внук Волчихи — Волчонок, племянник Толстого, — против этого. Худой пишет в деревне на заборе, что бабушка опять заболела. Прочитав, Красная Шапочка отправляется в дорогу. Сначала волки переодеваются в лесорубов, но из-за недотепистости Толстого, который к тому же добрый и не хочет хватать Красную Шапочку, их первая попытка не удается. Девочка по дороге забегает к Звездочету, укоряет его, почему не выполняет ее расписание — не спит днем. Волки переодеваются в "профессоров" и, встретив Шапочку, ловят с ней бабочек. Худому уже почти удается схватить ее, но появляется избалованный Ребенок с няньками. Он требует, чтобы понравившуюся ему девочку "приобрели" для него. Ее силой приводят в дом его родителей. Но Шапочка не хочет потакать его капризам и говорит, что насильно не заставишь любить. Ее запирают. Волки переодеваются в "дам" и, выдав себя за подруг Бабушки, предлагают Красной Шапочке бежать. Ребенок пытается им помешать, позвать взрослых, но де-



Я.Поплавская — Красная Шапочка

вочка уговаривает его. Опять волки близки к цели, но у Толстого пропал мешок. Начинается дождь, и Красная Шапочка бежит прятаться у лесорубов. Она рассказывает им о "дамах", оставшихся под дождем, и лесорубы с Заезжим Охотником идут им на помощь.

Худой ругает Толстого. Тот признается, что мешок украл Волчонок, сбежавший от Волчихи, чтобы помешать им. Волчонок чихает, и волки обнаруживают, что он подслушивает их, спрятавшись на дереве. Они гонятся за ним. Волчонок прячется в колодце. Красная Шапочка, продолжая путь, обнаруживает его там и помогает выбраться. Он убегает, сказав, что неизвестно, больна ли Бабушка. Ребенок моет пол: слова Красной Шапочки о том, что человек все должен уметь делать сам, произвели на него впечатление. Родители и няньки в ужасе. Поскольку одежда "дам" вымокла и порвалась, они продолжают погоню в нижнем белье и выдают себя встретившемуся Пастушку за циркачей. Худой дает ему покурить трубку, уверяя, что так он станет сильным. Волки крадут одежду монахов и поджидают Красную Шапочку под мостом, сделав в нем пролом, но она помогает им выбраться, полагая, что это они провалились. Толстому совсем не хочется ее хватать. Они с Красной Шапочкой прыгают через веревочку, а Худой запутывается в мешке. Они видят дым, решают, что это пожар, но оказывается, что это надымил Пастушок, которому становится плохо. Волчонок все время незаметно следит за ними. Пастушок сообщает Красной Шапочке, что "монахи" — это волки. Она не может в это поверить и вынуждена пойти на хитрость: переодевается в Пастушка и убеждается, что это действительно так. Волки посылают "Пастушка" за водой. Красная Шапочка собирает маковые росинки и встречает Ребенка, который сбежал из дома, чтобы найти ее. Шапочка посылает его предупредить Бабушку, а сама возвращается к волкам. Худой рассказывает, что он сирота и всю жизнь работал на семью Волчихи. От маковой росы волки засыпают. Красная Шапочка просит о помощи Заезжего Охотника, но тот оказывается трусом и собирается убить спящих. Девочка не дает ему это сделать. Бабушка скачет на подмогу на коне. Идут на помощь и из деревни. А Красная Шапочка все спорит с Худым о честности и все-таки отпускает волков. Они уводят с собой Волчонка. Уставшие Красная Шапочка и Ребенок спят в доме Звездочета.

"...Чырвоная Шапачка... такая самастойная, разумная дзяўчынка! Дык чаму ж ніяк не пазнае... ваўкоў?.. Таму што яны ўвесь час пераапранаюцца? Гэтага, на думку аўтараў фільма, дастаткова... Але ўспомнім ката Базілію і лісу Алісу з "Прыгод Бураціна", якія ні разу не пераапраналіся за ўвесь фільм, але праявілі шмат знаходлівасці і выдумкі, каб ашукаць драўлянага хлопчыка! Відаць, усё ж такі справа не ў "маскарадзе": проста ў першым фільме была больш абгрунтаваная драматургічная характарыстыка ўсіх вобразаў, а таксама іх адпаведнае дакладнае выяўленчае рашэнне. Усё ў цэлым (пры ўсёй умоўнасці) стварала імгненную пазнавальнасць персанажаў. Чаго нельга сказаць пра новую стужку. І асабліва гэта праявілася ў такіх важных вобразах, як Худы і Тоўсты. Імкнучыся неяк ліквідаваць пралікі драматургіі вобразаў... рэжысёр "расквечвае" іх. Але яму часам здраджвае пачуццё меры і густу. Паводзіны гэтых двух персанажаў іншы раз разлічаны на зусім непатрабавальнага гледача. А ў выніку цудоўныя акцёры... часам выглядаюць даволі непрывабна ці проста вартымі жалю. А ім, як і Чырвонай Шапачцы, адведзена шмат экраннага часу... На гэты раз фантазія яўна падвяла драматурга і рэжысёра... Запаволены рытм, які прыйшоў з драматургіі ў фільм, не ўдаецца пераадолець. Здаецца, што рэжысёр з апаратарам мелі на мэце абвергнуць першую частку выраза казачнікаў: "Хутка казка расказваецца..." Часам яны забываюць, куды і навошта ідзе Чырвоная Шапачка. І шлях яе аказваецца вельмі і вельмі доўгім... Міжволі хочацца звярнуцца да іх першага фільма — "Прыгоды Бураціна", які быў вельмі дынамічны, вясёлы, маляўнічы, звонкі, рытмічны... Есць у новым фільме цікавыя вобразы... Сама Чырвоная Шапачка — такая абаяльная ў выкананні Яны Паплаўскай. Дзіця, якога з усёй сур'ёзнасцю і непасрэднасцю іграе самая маленькая актрыса фільма... Прыемнай аказалася і сустрэча з нашым старым знаёмым Дзімам Іосіфавым... Нячаеў умее і любіць працаваць з акцёрамі-дзецьмі. Такім майстрам, як Рына Зялёная і Яўген Еўсцігнееў, пашанцавала не вельмі: яны зусім мала з'яўляюцца на экране. Але і гэтага дастаткова, каб запомніць Бабулю... і... Звездара... Справа тут і ў тыпажнасці акцёраў, і ў знешнім малюнку роляў, у тым, як мастак І.Тапілін некалькімі штрыхамі прымушае "гаварыць" рэчы, якія акружаюць гэтыя персанажы... Але, на жаль, гэтыя прывабныя эпізоды і вобразы нібы існуюць самі па сабе. І толькі падкрэсліваюць непаслядоўнасць стылістыкі стужкі. Яскравыя, вясёлыя песні фільма таксама хутчэй існуюць як канцэртныя нумары, а не як музычныя характарыстыкі вобразаў. Адным словам, у новай кінастужцы няма той цэласнасці стылістыкі, багацця выяўленчых сродкаў, якія так парадавалі ў першай сумеснай рабоце аўтараў" (Старых М. Доўга казка расказваецца // ЛіМ. 24.III.1978).

"В оценках фильмов-сказок "Приключения Буратино" и "Про Красную Шапочку" то и дело прорывается зрительская восторженность. Так и мелькают эпитеты "жизнерадостные", "остроумные", "очаровательные", "добрые". Право же, не можем разделить мнения единичных читателей, считающих фильмы скучными или несмешными. На что уж серьезная публика критики, а и те не скучали, раз выставили высокую оценку комедиям с точки зрения художественности (особенно "Приключениям Буратино")" (Бобкова А. Зритель есть зритель [К итогам заочного читательского референдума о белорусских фильмах 1976—1977 гг.] // ЗЮ. 13.VI.1978).

"Молочной" сестрой Буратино оказалась Красная Шапочка... Школьница Яна Поплавская увидела в ней и обаятельное простодушие, и детскую склонность к проказам, и врожденное любопытство. И все же это не повторение уже однажды найденного образа, как не был повторением "Приключений Буратино" и фильм "Про Красную Шапочку". В нем осталась веселая атмосфера, которую создавали песни-шутки, песни-игры, песни-загадки, но и появилась психологическая неоднозначность, которой в "Буратино" не было. Добро и Зло в новом фильме уже не разведены по полярным полюсам, они сосуществуют рядом, а то и уживаются в одном человеке. Не случайно такой важной оказалась в фильме фигура Заезжего Охотника... Этот бравый стрелок... окажется жалким и ничтожным трусом перед лицом грозящей опасности. Диалектика перехода показного благородства в нескрываемую подлость, выявленная актером с достаточной определенностью, послужила своеобразным ключиком к этому фильму. Сущее и мнимое, истинное и фальшивое часто оказываются в таких сложных переплетениях, что юной душе, не умудренной житейским опытом, бывает трудно отличить одно от другого. И не случайно Толстый и Худой Волки все время предстают перед Шапочкой в разных одеяниях... Это своего рода маскировочные халаты, призванные скрыть не только волчьи повадки, но и психологию хищников. Не сразу научится Красная Шапочка отличать правду от лжи, не сразу научится постигать сложную природу встречающихся на ее пути людей. Собственно, путь Красной Шапочки к больной бабушке... воспринимается как развернутая метафора тернистого жизненного пути, на котором юная героиня приобретает опыт ума и сердца, прикасается к сложным вопросам человеческого бытия, учится постигать простые и вечные истины. Может возникнуть вопрос: а не слишком ли высок заявленный уровень разговора с детьми? Смогут ли они подняться до философии фильма? Не слишком ли тяжел нравственный груз, возложенный на плечи юной героини?.. Во-

первых, фильм... адресован не только детям. Во-вторых, его серьезное содержание облечено в такую яркую и броскую форму, что даже самый неискушенный кинозритель найдет в нем много интересного для себя. Ну, а в-третьих... предоставим слово Сергею Михалкову, который видит задачу кинематографистов в том, чтобы "не рисовать ребенку его будущее как праздничное увеселительное путешествие в безоблачные дали, чтобы не обманывать ребенка мнимой легкостью предстоящих ему в жизни дорог, а в том, чтобы показать трудности, препятствия, с которыми он может столкнуться, и закалить его сердце для борьбы с этими трудностями, для преодоления этих препятствий". И в этом смысле фильм... выполнил свою задачу" (Павлючик Л. Добрый экран: Заметки о белорусском кинематографе для детей и юношества // ЗЮ. 5.IV.1979).

"Многое из того, что было угадано в "Приключениях Буратино", авторы продолжили и развили в [этом] популярном (не только у малышей) фильме... Перед нами не повторение традиционной сказки и даже не интерпретация, а новый сюжет. Начать с того, что ситуацию создает Волк... Это меняет позицию рассказчика, героя и зрителя. Зритель не знает нового сюжета на тему старой, давно знакомой сказки. Зато он может участвовать в разработке версии дальнейших событий, предполагать, предсказывать, ждать, быть активным, т.е. сочинять. Героиня свободна от сказочного канона. Она не обязана быть печальной, она смеется и танцует напропалую. И тут нет ничего худого: ведь мы знаем, что Волк солгал насчет болезни Бабушки. В одном из первых кадров появляется солнце — огромное, каким оно бывает на детских рисунках. И все пространство фильма залито солнечным светом... Поле, лес, густой кустарник, старый мостик на высоких сваях — все это не только дорога к Бабушке, но и образ радостного детства, пути, полного неожиданностей. И веселая песенка Красной Шапочки подтверждает это... Почему-то долгое время считалось, что сентиментальность должна сопутствовать искусству для детей. Тогда как это скорее свойство взрослых людей, пишущих детские книги и пьесы. Детям оно чуждо. Напротив, любимые детьми роды и жанры искусства —цирк, комедия, приключения — обычно далеки от сентиментального тона, слова, жеста. Не сентиментальна и эта лента... Персонажи фильма делятся не на детей и взрослых, а на злых и добрых, лживых и правдивых, тех, кем движет долг или тщеславие, затаенная мечта или расчет. Добрые взрослые здесь лишены скучной взрослости... Совсем пропащих героев в фильме нет... Нравственные истины выступают в фильме в очень простых, конкретных формах. Волчонка в логове учат волчьим законам, а он мечтает о книге... А как же зрительское сострадание —такой важный момент самой рассовременной сказки? Красная Шапочка смелая, дерзкая, отважная. Кого же жалеть?.. Пожалуй, наиболее заслуживает сочувствия Волчонок... В фильме он и зритель, как бы наш посредник в игровом пространстве сказки, и участник сказочных событий. Фильм сложнее по мысли, чем "Буратино". Один из последних кадров — грустный и проницательный взгляд Волчонка, которого уводят взрослые волки... Но действие на этом не заканчивается... Красная Шапочка сладко спит в кресле. Страшные события развеялись как дурной сон. Успокоение. Тишина. В фильмах о Буратино и Красной Шапочке детство говорит от своего имени. В них есть детское "я". Не трагически смещенное, не подавленное, не искусственно изолированное от взрослого мира. Но и не возведенное в абсолют, в некую извечную философию. Это детство в его радостной ипостаси, праздники детства" (МСиМР. С. 23—27).

"[Л.Нечаев:] Тот же самый синклит [руководство ЦТ] довольно сдержанно принял "Красную Шапочку". Дескать, "Буратино" был лучше. А для меня [это]... гораздо более важная и серьезная работа. Буратино — герой, которого ведет звезда, он просто исполняет то, что ему предначертано. Он не понимает того, куда и зачем он идет. Шапка — другое дело. Она совершает поступки, она делает осознанный выбор, и ей, что еще крайне важно, никто не помогает, наоборот — все против нее, она одна... "Для экзистенциалиста человек потому не поддается определению, что первоначально ничего собой не представляет. Человеком он становится лишь впоследствии, причем таким человеком, каким он сделает себя сам" (Ж.-П.Сартр). Я спросил Леонида Алексеевича, согласен ли он с этим положением? Он ответил: "Да... И я бы еще добавил: он становится человеком, когда начинает играть" (Бражников И. Долгий фильм о детстве, или О чем поет Дуремар? // УГ. 9.XI.1993).

Библиография: Савин Ю. ...А Евстигнеев будет звездочетом // ЗЮ. 10.VII.1977; Резник И. Красная Шапочка из Белоруссии // СБ. 26.I.1978; Зеленая Р. Разрозненные страницы. М., 1981. С. 179; Бадичко Л. Как дети делают кино [Беседа с Л.Нечаевым] // СБ. 28.XI.1979; Чарнушэвіч А. У пошуках залатога ключыка // МБ. 1983. № 9. С. 34 Светлов Б. Веселое, доброе, разное // ЗЮ. 24.I.1985; Чернушевич А., Светлов Б. О детях и для детей // СБК. С. 181; Крупеня Я. Героі фільмаў — дзеці [Гутарка з Л.Нячаевым] // НГ. 9.VI.1986; Нечаев Л. "Алло! Папа Красной Шапочки слушает!" // Антенна. 23—29.IX.1996; Поплавская Я. Красная Шапочка училась на тройки // ТВ Парк. 1995. № 48. С. 15. Нечаев Л. Полбуханки черного хлеба // ...И дольше века длится детство. М., 1995. С. 7—8.

A children's musical fairy-tale TV film about the new adventures of the heroes of Ch.Perraud's fairy-tale. Directed by L.Nechaev, a master of children's films. REVIEWS: trying to make up for the drawbacks of the heroes' dramatic development the director adds color to them but at times fantasy takes care of him and he loses a sense of proportion; the work of the designer and the composer is interesting but separate well-done images, scenes and musical numbers only emphasize the inconsistency of the film's stylistics; the viewers enthusiastically received the film; it contained the ambivalence which *Pinoccio* did not have: good and evil co-exist even in one person, and it is difficult for a young person to tell evil from good. This level of discussion is not quite clear to the children, but (1) the film is not only for children, (2) serious contents are wrapped in a bright form, (3) the film-makers' task is not to paint a child's future as a never-ending feast but to strengthen his will in order to battle with adversity by showing difficulties; there is no sentimentality, which is alien to children; moral truths appear in simple concrete forms; Nechaev's films contain the children's "Ego" which is neither something tragically dislocated, suppressed, artificially isolated from the adult world nor something absolutized — this is childhood in its joyful aspect; the director himself considers the film a more important work than *Pinoccio*: Pinoccio does what he is predestined to do while Red Riding Hood acts making her own choice.

ПТИЦЫ НА СНЕГУ (ПТУШКІ НА СНЕЗЕ) (BIRDS ON THE SNOW) — ч/б, ш/э, 3 ч., 781 м, 32 мин., в/э XI.1977 г.

Др. назв. "Дверь".

Сц. А.Битов, В.Шмаков; реж.-дипл. ВГИК **Владимир Шмаков**; оп.-дипл. ВГИК В.Блинов, А.Епишин; худ. Ю.Альбицкий; муз.оформ. С.Кортес; звукооп. В.Демкин; втор. реж. Р.Альшевская; худ. по кост. Л.Щурок; худ.-грим. Б.Михлина; монт. П.Фираго; ред. Р.Романовская; дир. В.Фираго. В ролях: Л.Озолиня (Ася), В.Юшков (Алексей), А.Кузнецов (отец), М.Захаревич (мать), Л.Иванова (Нина); Л.Виноградова, А.Зимина, С.Милицын, Т.Муженко, В.Филатова, А.Юренев.

Психологическая киноновелла.

Студент Алеша и маникюрша Ася любят друг друга. Ася жалуется, что не может так больше: она после развода живет на квартире, а к нему нельзя прийти — его мать плохо к ней относится. Перед праздником, 29 декабря, мать еле будит Алешу (ему нужно на зачет): он всю ночь грузил муку, чтобы заработать. Ася при встрече рассказывает Алеше, что бывший муж предложил ей провести Новый год в ресторане. Алеша обещает достать денег и сводить ее куда-нибудь. Но Ася хочет побыть дома вдвоем. Она уже договорилась с соседкой по квартире парикмахершей Ниной, что та уйдет в новогоднюю ночь. Она говорит Алеше, что все будет хорошо, а что она на пять лет старше — пустяки. Вечером приезжает отец Алеши — геолог. Мать не довольна его постоянным отсутствием и жалуется, что с Алешей бог знает что творится. 31 декабря Алеша приходит к Асе. Несмотря на договор, появляется и Нина с еще тремя подругами (они поругались со своими кавалерами). Нина ссорится с Асей, оскорбляет ее. Алеша с Асей уходят на улицу. Она говорит, что ничего не получается, и отправляет его домой. 3 января на прогулке отец обсуждает создавшееся положение с Алешей, а



Л.Озолиня — Ася, В.Юшков — Алексей

мать — с Асей. Отец говорит, что теперь Алеша не имеет права на слабость, раз решил связать свою судьбу с Асей. Когда они возвращаются, Аси уже нет. Отец советует Алеше бежать за ней.

"Молодые кинематографисты... поднимают нравственные проблемы, стремятся проникнуть в чувства своих героев, исследовать сложные отношения двух любящих друг друга молодых людей" (НФ. 1977. №1. С. 17).

Библиография: Карніцкая М. Традыцыі і наватарства // Звязда. 5.IV.1978.

A psychological film novella about the love of a student and a manicurist, a divorced woman who is older than he is. REVIEWS: the young film-makers raise moral problems and try to explore complex relations of the two young lovers.

СЕМЕЙНЫЕ ОБСТОЯТЕЛЬСТВА (СЯМЕЙНЫЯ АБСТАВІНЫ) (FAMILY CIRCUMSTANCES) — ч/б, ш/э, 9 ч., 2326 м, 84 мин., в/э 5.XII.1977 г.

Сц. А.Лиханов; реж. **Леонид Мартынюк**; оп. Ф.Кучар; худ. В.Чернышов; комп. Ш.Каллош; звукооп. В.Мушперт; втор. реж. Л.Чижевская; втор. оп. Ю.Горулев; худ.-грим. С.Спиридонова; худ. по кост. Л.Горохова; монт. А.Можейко; ред. С.Поляков; дир. В.Каган. В ролях: Игнат Данильцев (Сергей Воробьев), З.Славина (Анна Воробьева), Э.Марцевич (Никодим), В.Титова (Нина), В.Басов (Андрон), Л.Малиновская (бабушка), А.Климова (Вероника Макаровна), Э.Романов (Авдеев), К.Виткус (Доронин), А.Вседенкин (Олег Андреевич), Ал.Миронов (дядя Ваня), Валерия Лиходей (Галя); М.Зинкевич, О.Королев, Н.Васильева, Л.Дементьева, Н.Каверина, Т.Муженко, Р.Маленченко, Н.Пискарева, С.Турова, Н.Розанцева, Т.Рогачева, А.Сивкова, Г.Чунарева, Н.Козловская, А.Понкрат, А.Беспалый, Ю.Иванов, В.Анисенко, В.Розенек, А.Кашперов, В.Воронюк, П.Быков, С.Милицын, А.Базилевский, В.Мышко, Н.Рахунок, В.Шелихин, И.Кохан, А.Сутягин, В.Шурыгин, В.Шур, Денис Клименко, Люся Павлова.

Киноповесть.

Экранизация по мотивам повести А.Лиханова "Обман" (1973).

Подросток Сережа в поезде вспоминает... Его мать Анна на радио записывает стихи о любви... Проводница спрашивает Сережу, почему он не в школе?.. В свой день рождения Анна говорит сыну, что выходит замуж. Вскоре к ним приходит Никодим с подарками для Сережи, который заявляет, что ему ничего от Никодима не нужно. Увидев реакцию сына, Анна отказывает Никодиму. Не зная, что случилось, и переживая за мать, Сережа, встретив Никодима в городе с Вероникой Михайловной — учительницей литературы в их школе (она мать Никодима), убеждает его вернуться к маме. Анна, Никодим и Сережа едут на велосипедах в свадебное путешествие, заезжают в деревню к бабушке... Проводница расспрашивает Сергея. Он отвечает, что ему 15 лет, едет в Белозерск... Сережа, родные и друзья провожают Анну в роддом. Никодим предлагает Сереже усыновить его. Вскоре в школе Вероника Михайловна сообщает Сереже, что мама умерла... Сережа в вагоне слышит, как мама по радио читает те самые стихи. Он вспоминает, как с мамой и Никодимом переезжал на новую квартиру... Сережа рассказывает однокласснице Гале, что Никодим поначалу как будто помешался, но потом отошел; что они хорошо живут, но, похоже, Никодим понимает, что виноват в смерти Анны. Вскоре Никодим объявляет Сереже, что не может его усыновить и они должны разменять кварти-



В.Басов — Андрон, И.Данильцев — Сергей

ру: пришли денежные переводы от Сережиного отца. Сережа вспоминает слова мамы, что отец был военным летчиком и погиб во время испытаний. Он идет к отцу — инженеру Авдееву, который, оказывается, все эти годы жил на соседней улице. Тот рассказывает, как Анна при расставании поставила условие, что он никогда не увидит сына. Сережа говорит Авдееву о смерти матери и чтобы

тот не волновался: за помощью к нему он не прибежит. Авдеев возмущается: как Сережа может так говорить — он всегда будет помогать. Но Сережа со словами: "Вас же нет!" — убегает. Он с отчаянием говорит Гале, что не понимает, зачем мама придумала про отца-летчика. Та утешает его... Сережа в поезде плачет, увидев за окном свадьбу... Сережа решает пойти работать и учиться в вечерней школе. Подруга матери тетя Нина, работающая диктором на телевидении, устраивает его помощником к осветителю Андрону. Сережа расспрашивает ее о родителях. Та говорит, что прежде ничего не знала о его отце и только в больнице Анна рассказала ей, что Авдеев ушел к другой женщине и она вычеркнула его из своей жизни. Сережа по-прежнему не может понять, зачем мама обманывала его. Андрон предлагает Сергею отметить первую получку и учит его жить, "экономя силы". Ночью домой к Сергею (они с бабушкой живут после размена с Никодимом в комнате коммунальной квартиры) приходит милиция с Авдеевым. Оказывается, пьяный Сережа разбил окна соседей Авдеева, думая, что его. Авдеев готов оплатить расходы и, уходя, предлагает Сереже встретиться. Бабушка, звонившая Никодиму, говорит, что тот отказался помочь, и жалеет, что взяла с него только 300 рублей компенсации за неравноценный обмен: Никодим живет в отдельной квартире. Возмущенный Сережа возвращает Никодиму его подарки и обещает, что вернет и деньги. Он пытается сдать вещи в комиссионный, отдолжить деньги у тети Нины (та просит подождать), у Андрона. Тот намекает, что деньги надо взять так, чтобы не отдавать, что они есть у нечистой на руку буфетчицы. Он вновь излагает Сереже свои взгляды "философа-натуралиста" (на жизнь он смотрит "без прикрас, натурально"). Ночью Сережа вскрывает кассу буфета и, обнаружив всего около 30 рублей, выбрасывает их по дороге домой. Он рассказывает бабушке о случившемся и намерен сознаться — пусть судят. Бабушка умоляет его уехать к маминому двоюродному брату в Белозерск. Сережа едва не попадает под машину, которую ведет Герой Советского Союза Доронин, вручавший ему когда-то приз на соревнованиях авиамоделистов. Тот подвозит его, спрашивает, почему забросил кружок? Узнав, где Сережа работает, Доронин удивляется: об этом ли он мечтал? Сережа возражает, что сам Доронин работает сейчас на "кукурузнике". Доронин объясняет, что это нужная работа, и говорит, что он сам детдомовский, но никогда не позволял себе так распускаться. Он предлагает Сереже идти к ним на аэродром учеником... Сергей решает, что должен сознаться, спрыгивает с поезда, чтобы вернуться домой.

"Как часто, осуждая молодого человека за тот или иной поступок, мы забываем, что акселерация вовсе не синоним взрослости и твердости. И довольно неокрепшие сердца сегодняшних ребят воспринимают все гораздо острее, чем их сверстники 10—15 лет назад... Л.Мартынюк со всей страстностью встает на защиту ранимых детских душ, развенчивает любой обман — пусть даже рожденный самыми благородными мотивами. По своему решению [это]... монофильм. Все события, все сложные внутренние перипетии внешне незамысловатого сюжета даны через восприятие, через воспоминания юного героя. Для доказательства киногеничности духовного мира Человека, вступающего в жизнь, авторы фильма используют множество приемов из обширного арсенала кинематографа. Сбитый ритм, разорванный монтаж, переброс действия во времени, неоднократное возвращение и повтор отдельных сцен... Но лучшие, наиболее глубокие и запоминающиеся эпизоды фильма те, когда нас оставляют один на один с мыслями и душой мальчишки... Фильм состоялся в первую очередь благодаря точному исполнению центральной роли... 14-летний московский школьник, снявшийся впервые у А.Тарковского в "Зеркале", сумел сцементировать в единое целое и "прикрыть" целый ряд недостатков картины. Вторая удача фильма... роль матери... В сравнительно короткий отрезок экранного времени с щемящей болью актриса сумела рассказать о несложившейся "бабьей доле"... Оператор... и художник... сумели поэтически передать многообразный колорит и своеобразие архитектуры площадей, домов, улочек Гродно, где и происходит большая часть действия фильма" (Абаджан Г. С уважением к юности // ГП. 8.IV.1977).

"Авторы этого серьезного и в общем удавшегося им фильма судят окружающих со всем максимализмом подростка, пережившего трагедию. Тут они правы, и это объясняет и горечь авторской интонации и некоторую сгущенность мрачных красок. Но увлеченные своей системой доказательств, они призывают на помощь все новые и новые аргументы, в число которых входит и неожиданный почти детективный поворот, и вмешательство милиции, которые мало что дают для решения проблемы, но зато придают оттенок заданности развитию сюжета. К финалу фильм становится несколько прямолинейным и назидательным. Однако от упрека в схематичности картину спасает хорошо, точно и наблюдательно проработанный второй план... Все это достоверно, несет в себе черты документальной шероховатости, неотобранности, но одновременно и окрашено настроением мальчика" (Целиковская Н. Семейные обстоятельства // СКЗ. 1977. № 12. С. 12—13).

"История героя... по-своему необычна, исключительна. Должно быть, именно эта исключительность и заставляет мальчика острее реагировать, настойчивее, тревожнее искать ответ на возникающие перед ним мучительные вопросы. А затем пытаться реализовать эти решения в неожиданных, порою отчаянных поступках. Они — своеобразная реакция подростка на несоответствие... его идеалов... с реальной жизнью... Зинаида Славина... с настоящим драматизмом стремится передать хрупкость и ранимость исстрадавшейся души своей героини, как важно ей уберечь мальчика от душевной боли, сохранить в нем веру. Результат же оказывается едва ли не трагическим... Одна из наиболее сильных сторон драматургии А.Лиханова — его умение, оттолкнувшись от реальных жизненных обстоятельств, пристально исследуя пространство духовной жизни своих героев, прийти к острому духовному конфликту, отражающему правду характеров... Авторы разрешают... непростую ситуацию неким парафразом на тему преступления Родиона Раскольникова: только здесь не старуха-процентщица, а хамоватая буфетчица... Кража... безусловный результат "натурфилософии" Андрона. Но вместе с тем к герою картины приходит и первая в его жизни по-настоящему серьезная попытка осмыслить самого себя... Этому, собственно, и посвящена картина. Отсюда ее ретроспективная композиция, отдельные эпизоды из прошлого... исполнены внутреннего напряжения. Режиссер акцентирует внимание зрителей на глазах Сережи — строгих, вопрошающих, порою взыскующих... Он ориентирует юного актера на изначальный отказ от инфантилизма в решении этого характера: для автора существенно духовное становление мальчика в его исключительных "семейных обстоятельствах" (Лындина Э. Его место в сложном мире // МК. 6.I.1978).

"Мотив полета, устремленности в небо — это первый образный ряд фильма. Он то возникает в воображении подростка, которое рисует подвиг отца, погибшего в воздушном бою, то реально существует в сцене соревнования авиамоделистов... Образ полета — это главный образ Сережиного детства, кульминация его идеалов... Второй образный мотив фильма — мотив поезда. Благодаря приему перекрестных ретроспекций зрители вместе с Сережей... разматывают клубок событий. Поезд становится в картине образом движения, быстротекущей жизни в самых разнообразных ее проявлениях. История... предстала на экране более лаконичной, компактной, нежели повесть... И сю-

жетные коллизии в фильме сгустились до предела. Авторы захвачены стремительным сюжетом настолько, что иногда не успевают расставить необходимые психологические акценты. Поэтому характер Никодима... скорее намечен в своей отрицательности, а не разработан... В свою очередь летчик Доронин... предстает чересчур односторонним в отеческой умилительной благородности... Игнат Данильцев одухотворен этой нелегкой ролью. Пусть он не всегда по-актерски гибок и точен (тут режиссер должен был прийти на помощь), сама психологическая тональность его поведения — тревожная, смутная, ищущая — это интонация поиска своей души, своей жизненной позиции" (Щепотинник П. Год после детства // Моск. правда. 8.I.1978).

"На жаль, у час сеанса толькі і паспяваеш супастаўляць, чым жа выкліканы той або іншы мантажны стык. Мазаіка рассыпана: яе трэба перш-наперш сабраць, каб потым разгледзець малюнак цалкам. А цяжка... Своеасаблівыя "выяўленчыя інверсіі", як падалося, дэзарыентуюць... Сяргей прывязаны да маці. Чаму? Іх духоўная блізкасць зведзена ў фільме да мінімума. Па аповесці дзякуючы шчырым дыялогам паміж маці і сынам, унутраным маналогам Сяргея гэтую блізкасць можна прасачыць, адчуць, а значыць — паверыць у яе. У фільме ж бачыцца толькі малапераканальная канстатацыя сыноўняй любві... Падалося, што акцёры да гэтага фільма падбіраліся "па фактуры": той жа "пільны" Нікадзім, "герой" Даронін, "падлюга"-бацька, схематычная бабуля, "забулдыга"-асвятляльнік... У апавяданні паказана крымінальнае злачынства... Сяргей з [фільма]... больш інтэлігентны і непрактычны за свой прататып, таксама робіць правапарушэнне. Але тут гэта... пераважна злачынства маральнае... Ен робіць экстраардынарны ўчынак амаль падсвядома, у момант псіхічнай неўраўнаважанасці. Робіць "непрафісійна", пакідаючы сляды. І бляшанку з грошамі ён кідае не таму, што там аказалася малая сума... Мо, з-за гэткай пераакцэнтоўкі матыў адказнасці аднаго перад адным і перад усімі за свае ўчынкі, за вынікі малога і вялікага падману гучыць тут не на поўную моц? Больш чуцён шчымлівы лейтматыў страчанага сямейнага шчасця, адзіноты" (Берасцень С. "Падман" і "абставіны" // ЛіМ. 13.I.1978).

"Что и говорить, тяжелая ситуация... суровые испытания на прочность юной души. И все же нельзя обвинить авторов фильма в том, что они сгустили краски, сфальшивили или сползли в жестокую мелодраму. Хотя и для [этого]... были все возможности. Фильм правдив по своей сути, психологически точен, выразителен. Серьезность поставленных в нем нравственных проблем не оставляет сомнения. Так же как не оставляет сомнения его общий оптимистический пафос... Фильм сделан очень мягко, пластично, без грубых швов как в режиссуре, так и в актерских работах... Пристальный взгляд художника всегда сумеет увидеть даже в житейской прозе поэзию и философию... и показать ее людям" (Михальский В. Эти непростые семейные обстоятельства // СЭ. 1978. № 6. С. 4—5).

"Замысел фильма в чем-то близок рижской ленте ["Эта опасная дверь на балкон"], во всяком случае в основном его посыле, ратующем за правдивость в отношениях с детьми, за доверие к ним. Однако если фильм Рижской студии не только точно высветил важную проблему, но и сумел раскрыть ее в образах реальных, лишенных дидактики, то "Семейные обстоятельства" не продвинулись дальше обозначенной в общих чертах темы... Не хватило прежде всего... разработанных характеров, точных психологических мотивировок, убедительных поворотов в поведении героев. Чувствуя эту драматургическую недостаточность, режиссер... пытался возместить ее пластическими средствами: не раз повторяющимися на экране экспрессивными пробегами и проездами героев, кружением камеры, резкими монтажными стыками... Но это еще больше абстрагировало экранный рассказ от жизненных реалий, внесло разнобой в стилистику ленты, где соседствуют искусственная поэтизация и бытовая приземленность... Весь этот груз драматических событий без тщательной их проработки в драматургической ткани картины, в самом характере героя фильм возложил на плечи юного актера... а ему, конечно же, трудно выдержать... такую тяжесть. Тем более, что образу недостает ясных духовных параметров, внутреннего наполнения" (Игнатьева Н. Будьте верны себе: Фильмы о молодежи и для молодежи // СК. 6.VI.1978).

*"**С.Фрейлих:** Судьба мальчика может найти отклик у зрителя любого возраста... Почему же то и дело картина утрачивает контакт со зрителем? Авторы не находят способа рассказа именно данного содержания. Вот как сняты две сцены из тех, что в вагоне вспоминаются мальчику... Прогулка на велосипедах... Снятая в нормальном метраже, она кажется на экране чрезмерно затянутой... потому, что... более существенная сцена дана слишком кратко. Речь идет о сцене, когда мать приводит в дом мужчину, а сын не принимает его, причем делает это грубо, жестоко. А взрослые уже договорились о женитьбе. Мать потом говорит мужчине: "Я передумала". Она, конечно, солгала, жертвуя собой ради сына. Сильнейшая могла бы быть сцена, однако она не разработана и потому остается чисто информационной. Поэтический реализм первой сцены берет верх над информативностью второй, стиль рассказа нарушен, а это значит — нарушен контакт со зрителем...*
***Е.Сурков:** Вот уж фильм, в котором, казалось бы, налицо все приметы современного кинематографического стиля... Я вовсе не собираюсь ставить под сомнение необходимость смелого — на грани дерзости —экспериментирования в методах киноповествования... Но самоценный эксперимент, как бы он ни был дерзок, всегда свидетельствует о робости художника в освоении содержания, то ли от равнодушия к нему, то ли от неспособности зажечься от излучаемой им энергии... Казалось бы, главное здесь — мальчик, сложный и противоречивый мир его переживаний... Решить такой сюжет можно было, только всеми художественными средствами вовлекая нас во внутренний мир героя... Но герой... только условный знак, которым произвольно манипулирует режиссер, выдвигая свои сюжетные и монтажные конструкции. Нам ни разу не дают возможность остаться с героем наедине, заглянуть в его глаза, вслушаться в биение его сердца, так как между нами все время возникают режиссер и оператор... преследующие свои собственные цели... Даже очень опытные люди... при просмотре то и дело теряли нить повествования, не улавливали связи между эпизодами и т. п. И все же предположим, что над ними довлела инерция, неподготовленность к восприятию того нового, что в области монтажа, композиции, сюжетосложения стремился открыть режиссер. Однако что же нового, собственно, хотел он открыть? Какова формула его новаций? Каков ее итог? Я думаю, отрицательный. А формулы нет вообще. Потому что все то, что режиссер... открывает — и по элементам, и в целом, —известно давно. Это не значит, что какими-то из этих элементов теперь нельзя пользоваться. Можно и нужно! Но, повторяю, тогда, когда это окажется необходимым для углубления содержания. Иначе неизбежен срыв в манерность, в ложный "модернизм"..." (В пути: Белорусское кино сегодня [Из беседы за "круглым столом" на выездном секретариате Союза кинематографистов СССР] // ИК. 1978. № 6. С. 19—46).*

Библиография: Крупеня І. "Беларусьфільм" — дзецям // НГ. 27.III.1976; Бондарева Е. Слагаемые качества: Размышления критика о путях развития белорусского кино // СК. 9.IV.1976; Соловьев В. "Каждая роль памятна..." [Интервью с З.Славиной] // ВМ. 9.VIII.1976; Резник И. Обстоятельства семейные и съемочные // ЗЮ. 3.IX.1976; Пугач Ф. Снимается фильм // ГП. 23.IX.1976; Питерцева Н. "Семейные обстоятельства" // СБ. 5.XI.1976; Крупеня Я. Семейный портрет в акварели и туши // ВМ.16.XII.1977; Высокі Я. Складаныя акалічнасці // НГ. 17.XII.1977; НФ. 1977. № 12. С. 3; Алексеенко Д. Адресовано молодым // ЛП. 24.XII.1977; Аўдзееў І. Шлях да сябе // ЧЗ. 14.I.1978; Фрейлих С. Обращаясь к современнику // Правда. 4.III.1978; Бондарава Е. Рэжысура фільма — што за ёй... [Гутарка з В.Туравым] // ЛіМ. 1.XII.1978; Павлючик Л. Добрый экран: Заметки о белорусском кинематографе для детей и юношества // ЗЮ. 5.IV.1979; ВЗЭ. С. 52; Бондарева Е. Что в имени твоем, киногерой? Заметки о современной теме в белорусском кино // Неман. 1980. №1. С. 159; ЖПБК. С. 14.

A film narrative after A.Likhanov's book *Deception* about a teenager's difficult fate. REVIEWS: this is a monofilm: all the complicated events are given through the

perception and reminiscences of the young protagonist; the film became possible mainly thanks to the precise performance of the main part by the young actor who had made his debut in A.Tarkovski's film *The Mirror*; the film's hero is only a conventional sign, which the director manipulates with; the film deals with the measure of the moral responsibility of the adults who determine the criteria of the teenager's further actions; these actions are a response to the discrepancy between the youthful ideas of life and ideals and real life; the finale is openly symbolic: the present and the best gain the upper hand over the protagonist; the significant motifs of the plot are the image of the flight (the image of the protagonist's childhood) and the image of the train (the image of movement, transient life); the plot collisions are dramatized to the utmost, the authors are so carried away with the swift plot development that sometimes they are unable to put the necessary psychological accents; the retrospective structure undoubtedly made the director's task more difficult, and the viewers find it difficult to understand some of the montage junctions; second-rate landscape scenes shot temperamentally, poetically outdo the most important dramatic scenes, which are presented in a purely informational manner; the director of photography and the designer managed to render the coloring and specificity of the architecture of Grodno; feeling dramatic inadequacies the director tried to make up for them by plastic means, but they introduced a discord in the film's style; showing difficult "family circumstances" the authors did not slip into a cruel melodrama, the film is truthful, psychologically exact and there is no doubt about its general optimistic tone.

ТРИ ВЕСЕЛЫЕ СМЕНЫ (ТРЫ ВЯСЁЛЫЯ ЗМЕНЫ) (THREE JOYFUL SHIFTS) — цв., обычн., 21 ч. (3 сер.), 5427 м (1-я сер. "Селюжонок" (Селюжонак) (Selyuzhonok) — 7 ч., 1804 м; 2-я сер. "Ошибка Микоши" (Памылка Мікошы) (The Mikosha's mistake) —7 ч., 1817 м; 3-я сер. "Тайна Фенимора" (Тайна Фенімора) (Fenimore's mystery) — 7 ч., 1807 м); 198 (66+66+66) мин., в/э 1—2.V.1978 г. Др. назв. 2-й сер. "Встречный бой".

По заказу Государственного комитета Совета Министров СССР по телевидению и радиовещанию.

Сц. Ю.Яковлев; реж. **Дмитрий Михлеев, Валерий Поздняков** (2-я сер.), **Юрий Оксанченко** (3-я сер.); оп. А.Бетев, Л.Слобин (2-я сер.), А.Зубрицкий (3-я сер.); худ. М.Карпук; комп. Е.Глебов; стихи М.Танича; звукооп. Н.Веденеев, В.Устименко (2-я сер.); втор. реж. В.Ивановский, А.Коленда; втор. оп. В.Головня; худ.-декор. И.Окулич; худ.-грим. С.Михлина; худ. по кост. Г.Юсис; монт. Е.Сватко, В.Антипова (2-я сер.), Л.Микуло (3-я сер.); ред. Т.Смородинская, В.Гончарова (2-я сер.), И.Кавелашвили (3-я сер.); муз. ред. В.Андропов; дир. В.Белько, М.Топ и Н.Базилевская (3-я сер.). В ролях: Жора Белов (Селюжонок), Дима Богачев (Самсевич), Наташа Моисеенко (Светка), Дима Сохно (Дудка), Андрей Бардиян (Юрка), Саша Рыков ("Радист"), Ю.Медведев (Владимир Викторович, "Ве-Ве"), Е.Папанова (Ира Привалова), В.Мамаев (Гурий), С.Иванов (доктор), О.Лысенко (Татьяна Павловна), Г.Овсянников (завхоз Чародеев); Аркадий Маркин (Микоша), Анжела Белянская (Шура), Игорь Русецкий (Азаренок), Валерий Канищев (Степа), Олег Царьков (поваренок), Ю.Демич (Павел), А.Зимина (бабушка); Вика Наполова (Валя Зернова, "Фенимор"), Алеша Сазонов (Женя Рыжов, "Рыжик"), Ваня Мулярчик (Гоша), Саша Козинина (Лида Белова), Андрей Вертель (юнкор); Настя Никишкина, Гриша Марченко, Таня Моргалик, Дима Левченко, Денис Пешков, Дима Михалкевич, Гера Миттер, Алина Акола, Елена Девятникова, А.Беспалый, В.Грицевский, Ю.Орлов, А.Астахов, Т.Муженко, А.Зимина, Г.Харлап, В.Букин; Слава Лях, Володя Станкевич, Сергей Козаков, Сергей Вебер, Павел Барановский, Роман Горащеня, Дима Александров, Саша Хохлов, Стасик Якубовский, Андрей Чеченов, Илюша Юдицкий, Р.Шмырев, П.Юрченков, А.Помазан; Саша Ходыко, Дима Хвалей, Стелла Кармазинова, Катя Ковганова, Вова Олендер, Андрей Белов, Федя Телица, Игорь Юшкевич, Саша Герасимович, О.Лысенко, Г.Овсянников, А.Белов, Ю.Орлов, А.Астахов и мальчишки школ г.Минска.

Детский приключенческий многосерийный телефильм.

Экранизация по мотивам рассказов Ю.Яковлева.

В пионерский лагерь на первую смену едут ребята. Начальник лагеря Владимир Викторович ("Ве-Ве") берет с собой маленького внука Юрку. Мальчик Селюжонок из отряда, где вожатой Ира Привалова, на открытии забирается на высокое дерево, кричит: "Да здравствует наш праздник!" Снять его удается только с помощью пожарной машины. На собрании педагогического коллектива "Ве-Ве" ставит задачу, чтобы жизнь в лагере проходила без происшествий. Но с Селюжонком все время что-то происходит. В столовой он дерется с мальчишкой, который бросался хлебом. У "Ве-Ве" Селюжонок оправдывается тем, что хлеб — народное добро. У костра "Ве-Ве" рассказывает ребятам о своей партизанской юности, о том, что хлеб был тогда на вес золота. Доктор проводит по радио беседу о полезном и вредном солнце: от последнего гибнет много животных. Селюжонок организует ребят спасать лягушек. Они заливают крыльцо своего корпуса водой и заваливают хворостом клумбу. Завхоз Чародеев возмущен. Ира опять ведет Селюжонка к "Ве-Ве". Возвратившись, тот сообщает ребятам, что ему не попало и что на взрослых не надо обижаться — у них такая работа. Селюжонок учит Юрку плавать. Когда все уходят на обед, он, возвратившись за забытой рубашкой, спасает тонущего Юрку и велит никому не говорить, а то обоим попадет. Селюжонок подбивает ребят закаляться, утверждает, что испытал "двойную перегрузку", и предлагает Самсевичу, который ему не верит, испытание: они крутятся с большой скоростью на карусели. Прибежавший доктор обнаруживает, что Самсевичу плохо. "Ве-Ве" сообщает на линейке, что в субботу шефы (летчики расположенного неподалеку авиаполка) должны привезти хороший подарок. Сам он уезжает на пару дней в город (внук прихворнул) и оставляет вместо себя старшего пионервожатого Гурия. По дороге "Ве-Ве" узнает, что случилось с Юркой. Во время купания



А.Маркин (в центре)— Микоша

Селюжонок предлагает соревноваться в "сидении под водой". Участвующие один за другим выныривают, а Селюжонка нет. Гурий ныряет за ним. Припомнив все "грехи" Селюжонка, он решает отправить его из лагеря. Селюжонок переживает, идет ночью слушать соловья, а потом лепит его в изостудии. Ее руководитель Татьяна Павловна приглашает его заниматься. Но Селюжонка в сопровождении Чародеева отправляют домой. Возвращается "Ве-Ве" и, узнав о случившемся, едет вдогонку, но Селюжонок под предлогом "сходить в кустики" уже сбежал от Чародеева. Селюжонок встречает грузовик с шефами, которые везут подарок (самолет) и просят показать дорогу. Узнав историю Селюжонка, майор говорит, что помощь животным, закалка — это хорошо,

но ему надо "подружиться с дисциплиной". Вместе с шефами Селюжонок возвращается в лагерь.

Вторая смена. В лагере проводится военная игра. Гурий рассказывает об условиях: "голубым пилоткам" (отряд их лагеря) нужно выкрасть секретный пакет у "синих" (отряд соседнего лагеря) и доставить его в главный штаб, местонахождение которого можно узнать только из самого пакета. В разведку идут Азаренок, Степа и девочка Шура. Азаренок посылает Степу проследить за кухней "синих", а Шуру —обследовать берег озера. Сбор назначен в старой башне. Шура встречает на берегу мальчика Микошу, который приехал в деревню к бабушке на каникулы. Он падает с обрыва, и Шура помогает ему, смазывает раны йодом. Микоша рассказывает о своем друге — летчике Павле, который во время аварии получил серьезные травмы и работает в сельхозавиации, но тренируется, чтобы вернуться в большую авиацию. Шура рассказывает ему об игре. Микоша показывает, как пройти к башне, и приглашает приходить на это место купаться. Когда Шура уходит, "синие" пытаются схватить Микошу. Выясняется, что он не из лагеря. Не сообразив, что эти ребята не из отряда Шуры, Микоша говорит, куда она пошла. Разведчики встречаются в башне. Азаренок выяснил, где штаб "синих", Степа — сколько их, но тут "синие" берут их в плен. Микоша, летящий на вертолете с Павлом, видит это и понимает свою ошибку. Шура говорит товарищам, что она виновата. Микоша прибегает к башне, но Шура не хочет с ним разговаривать. Ночью он пытается помочь разведчикам бежать, но Шура с Азаренком уже нашли выход, а Степа остается их прикрывать. В лесу разминувшаяся с Азаренком Шура встречается с Микошей, и он ведет ее к вертолету. По дороге они видят, как "синие" переходят в расположение "голубых" по старому мосту. Смена караула у башни обнаруживает пропажу пленников, бросается их искать. Обманув поваренка, оставленного у башни, Степа, прятавшийся в тайнике, сбегает на кухонной повозке. Павла нет, и Микоша пытается сам поднять вертолет, но это ему не удается. Азаренок, также заметивший "синих", останавливает на дороге Павла на мотоцикле, рассказывает, что случилось. Павел говорит, что раз "местное население подвело", оно будет и выручать, и везет Азаренка в расположение "голубых". Степа находит штаб "синих" и крадет пакет. Предупрежденные Азаренком "голубые" атакуют "синих". На торжественной линейке отмечают смелость разведотряда "голубых", благодаря чему те победили. Павел сообщает Микоше, что прошел в городе комиссию и уезжает, советует никогда не терять желания добиться цели. Шура приходит на берег озера на встречу с Микошей.

Юнкор рассказывает о том, что произошло на третьей смене... Председатель совета третьего отряда Лида Белова докладывает Ире, что мальчики ее отряда спят днем в лесу. Доктор объясняет, что они просто не выспались ночью. Один из мальчиков, Женя Рыжов, произносит во сне слово "Фенимор". Гурий решает, что они начитались Фенимора Купера, но решает ночью подежурить с Ирой, чтобы проверить это. Ночью в спальне мальчиков появляется "Фенимор" в маске и, рассказав очередную историю об индейцах, уходит. Вожатые видят его, но не замечают, куда он скрылся. Белова находит в спальне мальчиков записку "Приду завтра ночью. Фенимор" и докладывает руководству. Мальчики третьего отряда в боевой индейской раскраске стреляют из лука. Гоша ободрал хвост петуху с соседних дач, на что жалуется его хозяин. Белова докладывает и об этом. "Ве-Ве" предлагает поймать "Фенимора" и поговорить с ним. Женя встречается в лесу с Валей Зерновой, которая считает, что "племя гуронов" разбито. Он возражает и приглашает ее ночью послушать "Фенимора". Тот обвиняет мальчиков, что за ощипанного петуха может пострадать все "племя". Ребята замечают, что к корпусу идут вожатые. "Фенимор" велит накрыться одеялами. Валя просит Женю отвлечь взрослых, а то ей попадет, что пришла к ним ночью. Он, завернувшись в простыню, выходит на крыльцо. Его хватают, но это не "Фенимор", а тот исчез. Белова подозревает Валю, пытается следить за ней. В лодочном сарае Женя встречается с "Фенимором", который говорит, что должен исчезнуть, потому что тайна попала в чужие руки. Женя напоминает об обещании отвести их на космодром и жалеет, что "Фенимор" исчезнет. Тот напоминает, что у Жени есть друзья — Гоша, Валя. Женя говорит о ней с восторгом. "Фенимор" спрашивает, почему он не сказал этого ей. Женя считает, что она бы посмеялась. "Фенимор" обещает прийти. Ночью мальчики с "Фенимором", переплыв озеро на лодках, приходят к месту, которое тот называет космическим знаком. Когда они зажигают костры во всех ямках — получается стрела. "Ве-Ве", Гурий, Ира, доктор ищут их, обходя озеро пешком, добираются только к утру и видят лишь догорающие костры. Женя говорит Вале, что боится, как бы "Фенимор" на линейке не признался, чтобы выручить их, потому что одного могут выгнать из лагеря, а всех — нет. На линейке мальчики третьего отряда в парадной форме сами выходят из строя. "Ве-Ве" говорит, что им совесть подсказала, и хотя вины за нарушение дисциплины это с них не снимает, есть смягчающее обстоятельство: они нашли партизанский аэродром; с такого же во время войны его, раненого, отправляли на Большую землю. Валя отвечает, что они не знали про аэродром, тем самым признавшись, что она и есть "Фенимор".

"...Маральныя праблемы станаўлення маленькага чалавека, супярэчнасці, з якімі ён сустракаецца ў пошуках свайго, па-дзіцячы наіўнага, але досыць сур'ёзнага "я", — менавіта пра гэта [фільм]... Душа маленькага дзіцяці часта ўражвае сваёй гармоніяй, непасрэднасцю і нечаканасцю ўспрымання свету. І свет гэты пазнаецца сэрцам, а не розумам... Гэты фільм пра дзяцей і для дзяцей. Вось тут, мабыць, і заўважым: дзеці не іграюць, яны жывуць, не зважаючы на дакучлівую пільнасць апаратарскай камеры і на заўвагі рэжысёра... Фільмы аб'ядноўвае... адзіны напрамак пошуку — амаль аднолькавыя кінематаграфічныя вырашэнні сюжэтаў. Тэлебачанне дало магчымасць аб'яднаць рэчаіснасць, мастака і гледача ў рэальным тэлевізійным часе. Адлегласць паміж гледачом і экранам скарачаецца да мінімуму. І пры гэтым галоўная стаўка ў тэлевізійным фільме, натуральна, робіцца на выканаўцу... Але драматургічнага вырашэння вобразаў дарослых, на жаль, нестае. Сутыкненні дарослых і дзяцей залішне прамалінейныя. Занадта катэгарычны... Гурый... да смешнага сентыментальная Ірына... уносяць у фільм зусім непатрэбны гратэск, парадыйнасць. Стаць упаравень з тым жа Селюжонкам, які выглядае куды больш дарослым і разумным, артыстам не ўдалося... за выключэннем мяккага, пакладзістага... "Вэвэ"... і меланхалічна-спакойнага доктара... На самай справе канфлікту не атрымалася. Сюжэт тэлефільма нагадвае каралі, якія складаюцца з асобных бусінак-эпізодаў. Асабліва гэта адчуваецца ў першай серыі. Мікрасюжэты не маюць акрэсленай драматургічнай закончанасці... Лейтматывам, які аб'ядноўвае ўсе тры серыі фільма, з'яўляецца вось гэты парыў да незвычайнага: зафіксаваны палёт душы, імкненне да вышыні (успомнім Мікошу, яго мары ўзняцца ў неба, па-майстэрску выяўленыя апаратарам... Выдатна зняты і сны "Рыжыка"). Дзеянне ў другой серыі... развіваецца замаруджана... У "Тайне Фенімора", наадварот, расказ ідзе напружана, у дэтэктыўным рытме. Але за гэтай знешняй дынамікай не адчуваецца ўнутраных матываў, якія абумоўліваюць канкрэтныя ўчынкі герояў" (Шульман С., Саянкова Л. Чалавек пачынаецца з дзяцінства // ЛіМ. 11.VIII.1978).

"Кожная з гэтых работ пазначана... кінематаграфічным уменнем, [дэманструе] педагагічна дакладнае выяўленне унікальнасці дзіцячай натуры, стварэнне атмасферы ў кадры, знаходкі ў мізансцэнах і мантажы, спробы паглыбіцца ў сутнасць чалавечых адносін, вырашыць жанравыя і стылістычныя задачы. У той жа час для гэтых фільмаў характэрна адсутнасць цэласнай драматургічнай задумы як адкрыцця нечага важнага і адсутнасць кампенсацыі гэтага арыгінальным рэжысёрскім вырашэннем. Тут відавочная непадрыхтаванасць сцэнарыяў да вытворчасці, але ўсе прэтэнзіі адрасуюцца рэжысёрам... Д. Міхлееў і Ю. Аксанчанка... з захапленнем і разуменнем ствараюць абаяльны

свет дзяцінства, кур'ёзы педагагічных канонаў. Але ж гэта рэжысёры ўжо "прайшлі" у сваіх навелах-дэбютах ("Дзяніскавы расказы")" (Нікіфараў В. Фільм першы — як апошні... // ЛіМ. 25.V.1979).

Библиография: Анапчук С. "Тайна Фенимора" // СБ. 28.VII.1978; Павлючик Л. Долгий путь к себе [Беседа с В.Туровым о проблемах молодых мастеров экрана] // ЗЮ. 14.XI.1978; Красінскі А. Маладая кінарэжысура: задачы і праблемы // ЧЗ. 16.I.1980; Паўлючык Л. Пачатак — палова шляху [Інтэрв'ю з першым сакратаром Саюза кінематаграфістаў БССР] // Маладосць. 1980. № 5. С. 183.

A children's adventure TV serial after Yu.Yakovlev's stories about events in a pioneer summer camp. REVIEWS: this is a film about the moral problems in the formation of a little person; in the film the children do not act, they live and create their own world, and this arouses an emotional response of the audience — this is the most valuable thing that unites the film's three episodes; it is natural that the authors counted on the actors but the dramaturgic solution of the characters of the adults (with the exception of V.V.) is unconvincing; confrontation between the children and the adults is too straightforward; the film's plot is made up of micro-plots; this is especially noticeable in the first sequence, in the second sequence action develops very slowly while in the third it develops at the pace of a detective; however, the outer dynamics is out of step with the inner motives of the characters' actions; this film as well as the first full feature films of the Belarusfilm Studios film directors who made their debut in these years demonstrated their professional skills in this or that aspect but they lack an integral dramatic conception, and this is not made up for by the director's original solution.

ЧЕРНАЯ БЕРЕЗА (ЧОРНАЯ БЯРОЗА) (A BLACK BIRCH TREE) — цв., ш/ф и ш/э, стерео, 14 ч. (2 сер.), 4966/3904 м (1-я сер. — 2370/1839 м, 2-я сер. — 2596/2065 м), (вар. 1979 г. на бел. языке — ш/э, 3995 м), 142 (67+75)/137 мин., в/э 6.IV.1978 г.

Др. назв. "Седая береза".

Сц. Б.Архиповец, М.Березко, С.Поляков; реж. **Виталий Четвериков**; оп. Д.Зайцев; худ. Л.Ершов; втор. реж. В.Поночевный, В.Скоробогатов, Л.Чижевская; комп. А.Муравлев; звукооп. Б.Шангин; втор. оп С.Фомин; худ.-декор. Л.Забавский; худ.-грим. Г.Храпуцкий; худ. по кост. Н.Жижель; монт. Л.Ренич; ред. В.Булавина; дир. С.Бартош, В.Каган. В ролях: Е.Карельских (Андрей Хмара), Н.Бражникова (Надя Сташенок), И.Алферова (Таня), В.Кулешов (Макар Журавель), О.Хабалов (Павел), Л.Данчишин (Махнач), Д.Фирсова (Антонина Ивановна), Л.Дичковский (Генка), Э.Габринайте (Анна Федоровна), Андрей Василевский (Петя), С.Тимофеева (цыганка), А.Бендова (Полина), Л.Малиновская (Алексеиха), В.Белохвостик (Иван Климов), Владик Ковалев (Василек); П.Юрченков, В.Волчек, А.Беспалый, А.Чарноцкий, В.Сичкарь, В.Грицевский, И.Сидоров, А.Соловьева, Л.Волкова, В.Платов, И.Шалыгин, Ю.Галкин, Е.Вельц, М.Захаревич, А.Бирическвский, И.Лазариди, В.Цветков, А.Кетаев, Н.Казинин, А.Кашперов.

Кинороман.

Второй приз Н.Бражниковой «за лучшее исполнение женской роли» на XI ВКФ (Ереван, 1978).

Первомайская демонстрация. В праздничной колонне автозаводцев Андрей и Надя. В одном из дворов лопнула канализационная труба. Во время ликвидации аварии экскаватор вырывает из земли почтовый ящик. В нем письма первых дней войны. Присутствующий здесь Макар Журавель слышит знакомую фамилию: Хмара. Отыскав Андрея, он отдает ему письмо его первой жены. Андрей читает, отстает от колонны, вспоминает... Начало Великой Отечественной войны. Из Минска идет поток беженцев. Лейтенант-танкист Андрей Хмара останавливает танк и приказывает экипажу вернуться в город. Он направляет танк к своему дому. Дом разбомблен. Соседка говорит, что его жена и маленькая дочка погибли. Танк с боем идет по улицам разрушенного Минска. Немцы подбивают его из орудия. Раненый Андрей прячется в развалинах. Его находит Надя. Ей удается вывезти Андрея из города на телеге. Цыган Павел приводит их в расположение окруженцев. Андрею нужна медицинская помощь. Надя идет в соседнюю деревню, где живет эвакуировавшаяся из Минска врач. Антонина Ивановна вначале отказывается (у нее двое маленьких детей — Оля и Василек), но потом все-таки идет в лес и делает Андрею операцию. На обратном пути ее хватают немцы. В деревне Оля бросается к матери, а Василька спасает хозяйка — Алексеиха. При переправе через реку застревает грузовик, который ведет инженер авторемонтного завода Макар Журавель в сопровождении немца-конвоира. Павел помогает ему утопить немца, и Макар тоже оказывается в лесу, где из окруженцев и местных жителей формируется партизанский отряд. Антонину Ивановну и Олю немцы ведут на казнь, о чем Павел сообщает в отряде. Еще не оправившийся после операции Андрей пытается добраться к месту казни, но теряет сознание. Антонину Ивановну и Олю расстреливают. Андрей переживает. Зима. Партизаны ждут самолета с Большой земли. Над партизанским аэродромом его подбивает немецкий истребитель. Андрей находит радистку Таню, спустившуюся на парашюте. Партизан преследуют немецкие лыжники. Макар, ставший командиром отряда, поручает Андрею и Павлу вывезти радистку на санях. Павел остается задержать немцев и гибнет. Таня и Надя живут в партизанском лагере в одной землянке. Они рассказывают друг другу о себе. Надя признается, что ей очень нравится парень из их отряда (имея в виду Андрея, но не назвав его имени), а Таня прямо говорит, что ей нравится Андрей. Лето. Лагерь бомбят немецкие самолеты. Под пулеметным огнем обнаженная Таня, купавшаяся в озере, бежит по лесу. Андрей спасает ее. Макар прощается с Надей: его отзывают на Большую землю, а ее он посылает в родную деревню Криницы, которую вместе с жителями сожгли каратели, — надо собрать уцелевших. Уходя, Надя видит свидание Тани и Андрея. Тот говорит Тане, что после войны они будут вместе, что он найдет Василька и тот будет жить с ними. Таня сомневается: слишком легко у него все получается. Партизанский парад в освобожденном Минске. Таня и Андрей встречаются на том месте, где в 1941 г. был подбит танк. Таня говорит, что ночью ее засылают в Восточную Пруссию и он должен ее забыть... Первомайская демонстрация. Надя спрашивает у Макара, где Андрей?



Е.Карельских — Андрей, И.Алферова — Таня

В развалинах Андрей встречается с Макаром (тот потерял руку), назначенным директором автозавода, который решено строить в Минске. Он предлагает Андрею идти работать к нему. Макар навещает свою довоенную знакомую Аннушку, которая рассказывает, что, работая на почтамте, сама получила для себя похоронку на мужа-летчика. Ребенка она потеряла, потому что немец бил ее, беременную, ногой по животу. Она спрашивает Макара, как жить — не только ей, но всем, кто пережил войну. Пока продолжается война и строится завод, рабочие ремонтируют танки. Военпред сомневается в качестве ремонта. Андрей демонстрирует ему танк на ходу. Его еле останавливают. Военпред благодарит и обещает довоевать за него. Макар спрашивает Андрея, что с ним, почему он ничему не рад? Андрей отвечает, что хочет на фронт, потому что еще не рассчитался с немцами. Макар считает, что не может быть полного расчета и нельзя жить одной злостью: беда у всех одна. Андрей возражает, что у него своя. Макар возмущен: а те, кто за него погиб, а Надя, которая спасла ему жизнь и которая его любит? Андрей удивлен: он не замечал ее любви. Он едет к Наде в деревню, находит ее в землянке с тремя детьми, подобранными на пепелище родной деревни, и предлагает выйти за него замуж: с Таней что было то было, здесь он их не оставит — стерпится-слюбится. Они живут в отгороженном в развалинах закутке. Однажды, когда рабочие ночью под проливным дождем разгружают пришедшее для завода оборудование, небо озаряет салют — пришла Победа. Во время общего ликования Андрей отходит в сторону. Надя находит его. Андрей с раздражением спрашивает, не приревновала ли она его к погибшей семье? Надя отвечает: “Они же святые! Я и к Тане не ревную”. Андрей заявляет, что она знала, на что шла. Надя переживает, что он и женитьбой ее попрекнул. Макар и Аннушка на прогулке вспоминают о своих довоенных отношениях: он ухаживал за ней, но она вышла замуж за летчика, которые были тогда вне конкуренции. Она приглашает его к себе — он ей не чужой, но Макар уходит. Она понимает, что он стесняется своего увечья. На вокзале Макар и Андрей принимают пополнение из демобилизованных солдат, из деревень. Тут он встречается с Таней, которая разыскивает его. Она объясняет свои слова при расставании тем, что могла погибнуть. Андрей переживает: теперь у него жена, дети. Таня уходит в слезах. Надя говорит Макару, что собирается уехать: ее Андрей пожалел, а любит другую. Она спрашиват Макара, трудно ли жить одному? Макар решается, собирает вещи и идет к Аннушке, но вернулся ее муж. Андрей в цеху возмущается, что один из рабочих делает вместо деталей чернильницу для школы. Рабочие обижены его резкостью. Андрей приносит Макару заявление с просьбой освободить его от должности начальника цеха, но Макар возражает. В ответ на возмущение фронтовика Ивана условиями в общежитии Андрей ведет его в свой закуток. У Нади в гостях подруга Полина, с которой Иван встречается. Андрей предлагает им жить у них за занавеской. Он едет искать Василька и находит его у Алексеихи. Василек называет Андрея папой. В его отсутствие, разыскивая Андрея, Таня встречает Надю и расспрашивает, правда ли, что он женился и кто его жена. Надя отвечает, что это она, и решает уехать. Возвратившись, Андрей находит ее записку. Он спешит на вокзал и находит ее с детьми. Василек называет Надю мамой. Андрей зовет ее домой... Первомайская демонстрация. В ушах Андрея звучат слова из письма его первой жены, где в конце сказано — до встречи.

“Герой фильма... не виноват... но... Куда уйти от сознания, что он обязан своим спасением гибели других людей? Куда уйти от груза пережитого тем, кто приходит на пепелище, чтобы начать новую жизнь... История создания Минского автомобильного — это, прежде всего, эпопея духовного возрождения народа, подвиг его нравственных сил... Через судьбы героев фильма [авторы]... попытались показать, как люди, искалеченные войной, смогли поверить в будущее и построить его... Нетрадиционен [главный] герой... Обыкновенный человек, никакая не сверхличность. Его образ несет тему постижения героем громадной трагедии, которая слишком велика для одного человека, которая... корежит его изнутри. И мы видим мученический взгляд Андрея, его угловатую фигуру, его надломленность, которая выражается и в актерской пластике, его искривленный рот, разучившийся улыбаться... Образ такого героя... требует новых художественных средств. Война калечит не только физически. Ее нравственные раны порой не зарастают никогда. По сути дела вся история героя фильма — история прорыва из отчуждения, одиночества — к людям. Масштаб повествования постоянно меняется... От панорамы народного горя к единичной судьбе... Развороченная земля. Обнаженность быта и мира, который только-только приходит в себя. Фильм как бы складывается из отдельных историй-судеб... Судьба самого героя... составная всех этих встретившихся ему людских судеб... Изобразительное решение фильма... подчинено поэтике всего произведения. Его образный строй экспрессивен, изломан. Бежит по снегу партизан, ему не спастись — и как вызов сияет его красная рубаха — прекрасная мишень для врага. И всюду земля, больная войной... И [послевоенный] быт — метафора мира, собирающего по крупицам силы для жизни, в которой еще так мало уюта и места для детей. В изобразительную концепцию фильма естественно укладываются документальные кадры — хроника военных лет... Она здесь уместна как художественный элемент. Правда войны в этой хронике так же проста и страшна, как в фильме, потому и монтажные стыки не заметны... По жанру [это] — психологическая драма, перерастающая в трагедию. У трагедии же свои законы, нарушение которых оборачивается подчас художественным просчетом. Давайте вспомним психологическую атмосферу фильма: она сгущена до предела. Зритель всегда себя отождествляет с героем фильма... Боль героя... мучительна. На протяжении всего фильма чувства вины и бессильной ярости, потрясенности не оставляют его. Не оставляют они и зрителя. Корежится душа героя, и вместе с ней зрители проходят это испытание. Но цель трагедии еще и в том, чтобы вызвать у зрителя особое состояние “катарсис” — очищение через потрясение, сопереживание. Мы же расстаемся с героем в момент нового тяжелого переживания... Охват событий в фильме очень велик, и это закономерно требует особого стиля повествования. Несомненно... [это] фильм эпический. Это фильм-плач, фильм-стон... Вот почему такой чуждой всему тону повествования выглядит история недолгой любви Андрея и радистки Тани (И.Алферова играет ее неинтересно, вяло). Эта история резко выбивается из общего строя фильма, выглядит вычурно, безвкусно. Конечно, даже в самой густой атмосфере трагедии должно быть место улыбке, светлой стороне жизни, но не пошлости... Если вести речь об эмоциональном воздействии фильма, то оно гораздо сильнее, чем его чисто художественные достоинства. Не так давно Л.Шепитько говорила о необходимости испытать боль, чтобы помнить о ней, чтобы нравственно “вырасти”, и она первая в нашем кино переступила своеобразный “болевой порог” в фильме “Восхождение”. Создатели “Черной березы” попытались также затронуть в душе у зрителя самые “болевые” точки. Не всегда... художественно убедительно, но всегда эмоционально — сильно” (Тюрина Т. “И пусть в том нет моей вины” // ЗЮ. 13.IV.1978).

“Відаць [аўтары]... уводзячы ў фільм кадры святочнага горада, мелі намер па кантрасту ацаніць сённяшнім днём мінулы, каб больш узрушыць гэтым кантрапунктам гледачоў... Мэта гэтая ў пралогу не дасягаецца. Для раскрыцця мужнасці і чалавечнасці народнага характару сюжэтныя калізіі абраны надзвычайныя. Яны пагражалі спакусіць аўтараў на патэтыку, на фальшывую рыторыку... Да гонару В.Чацверыкова... стужка трымаецца на высокай хвалі эпічнага апавядання... Выдаткі творчага пошуку ўсё ж адчуваюцца на экране. Складанае становішча ў таленавітага і абаяльнага... выканаўцы ролі галоўнага героя... Андрэй... трапляе ў абставіны, якія надаюць вобразу нечакана супярэчлівыя рысы характару... Мы бачым праяву нейкіх стыхійных сіл, няўменне прафесійнага ваеннага чалавека кіраваць сваімі пачуццямі і дзейнічаць... мэтазгодна... Ці не таму Андрэй... прадстае перад намі пераважна натурай апантанай прагай асабістай помсты... Больш сталым, больш устойлівым вы-

глядае Макар Журавель. Савецкі інтэлігэнт, ён адчувае маштабы барацьбы з фашызмам і ўмее суадносіць лёс чалавечай адзінкі з вялікай стратэгіяй вайны. Не выпадкова ва ўсіх канфліктных сутыкненнях Макара... з... Андрэем... першы з іх заўсёды бярэ верх і маральна, і па ўзроўню інтэлектуальнага роздуму... Мастацкая літаратура даволі шырока і падрабязна паказвала пасляваенную адбудову... Беларусі. У кінамастацтве гэты жыццёвы матэрыял... стаў прадметам увасаблення ўпершыню. Ва ўсякім разе ў такім эпічным развароце падзеі і людзі другой паловы саракавых гадоў на экране яшчэ не паўставалі. Адчуваеш эпічнасць і ў тым, як аўтары фільма пазбягаюць празмернай дэталізацыі сюжэта і замалёвак жыцця, а бяруць, умоўна кажучы, фрагменты рэчаіснасці той пары... Маладая жанчына атрымала "пахаронку". Але яна... не дазваляе сабе пачаць новае жыццё з чалавекам, якога пакахала. І гэтая любоўная гісторыя пазбаўлена звычайнай у такіх сюжэтных паваротах інтымнасці. Дзякуючы гэтаму мы забываем пра банальнасць такой сітуацыі... Праўда, аўтарам можна было б пазбегнуць некаторай меладраматычнасці... Інтымныя ноты нічога не дадаюць да нашага ўяўлення пра духоўны свет і перажыванні Андрэя... толькі здрабняюць сюжэтную плынь эпічнага твора... Ён — герой, прадстаўнік народа. Каб такі вобраз не выглядаў фігурай "на катурнах", яму, трэба думаць, і прапануюцца абставіны, якія сведчаць, што гэты чалавек можа памыляцца, выбіраць не тыя метады барацьбы з праціўнікамі, што ім валодаюць і маленькія страсці... Такое "ажыўленне" і "ацяпленне" персанажа робіць яго толькі супярэчлівым ад прыроды. Сапраўды гераічны характар — гэта Макар Журавель... Абвостранае пачуццё абавязку перад сваім народам... вызначае яго ўчынкі... Мітуслівага эмацыянальнага выбуху, як Андрэй Хмара, герой У.Куляшова не дазволіць сабе ніколі... Хочацца павіншаваць здымачную групу з поспехам... Н.Бражнікавай, якая ставрае надзвычай прывабны, праўдзівы і чысты вобраз... Вось тыповы характар з народа. Вось сапраўды славянская натура — адданая, здольная на бескарыслівую любоў, на спачуванне, не чакаючы падзякі і адказу, самаахвярная. Гэтыя рысы выканаўца ролі не дэманструе, а стрымана, па-акцёрску ашчадна, з глыбокім напалам унутранага тэмпераменту праносіць праз фільм... Яны, Надзея і Макар Журавель, і звязваюць усе сюжэтныя галіны ў адзіны і завершаны твор. Яны вызначаюць эпічнае гучанне [фільма]" (Васілеўскі П. Перажытае народам // ЛіМ. 21.IV.1978).

"[Это] романтическая киноповесть... во многом схожая всем своим строем с балладой... Поворот, четко намеченный в сценарии, интересен и своеобычен. Драматурги предлагают свою концепцию в рассказе о человеке на войне, стремясь открыть новое содержание в знакомой теме. Неожиданные аспекты судьбы Андрея, трагические коллизии его пути делают картину многомерной и психологически точной. Эта авторская мысль продолжена и в том, как развиваются отношения Андрея и Тани... К сожалению... актрисой утеряно важное для всей тональности картины ощущение атмосферы военных лет, сурового драматизма, которым был исполнен каждый прожитый в ту пору день. Речь не о том, что Алферова акцентирует резвость и бойкость Тани, ее наступательную женственность... Худо то, что никаких иных красок для Тани она не нашла и исключила тем самым эту девушку из реальных условий ее трудной военной жизни" (Лындина Э. Когда минули годы... // МК. 9.V.1978).

"Авторы [стремились]... соединить в единый нравственно-эстетический и зрительный образ события прошлого и настоящего... Выявлению этой связи подчинен и принцип сюжетной организации материала... Напряженность событий и времени режиссер... реализует в соответствии с лейтмотивом драматургии, развивая документальную стилистику прежних своих постановок о народном героизме ("Руины стреляют", "Пламя")... [Авторы] не восстанавливают подробно события прошедшей войны, полагаясь на зрительскую память... Оттолкнувшись от... кадров [кинохроники, они]... воссоздают события последующих дней... [Любовный] "треугольник" не теряется во множестве разнообразных событий... Традиционность его была своеобразным испытанием и для режиссера и для актеров. Проще дать привычное решение ситуации, показав всесильную власть чувства. Труднее найти достаточно тонкие и убедительные мотивы необходимости соединения Андрея и Нади... Нельзя было никого из них унизить. Соблюдая такт, уважение к своим героям, авторы все же иногда неволят их, заставляют поступать вопреки заявленному характеру... Местами ощущается некоторая иллюстративность, сюжетная фрагментарность, когда вместо исследования психологически сложных взаимоотношений героев нам спешат объяснить их... Но не этими частностями живет картина. Более всего она покоряет эмоциональной правдой времени, когда люди раскрывались, по словам Василя Быкова, "до дна", всей своей человеческой сутью" (Бондарева Е. Ожившая береза // СЭ. 1978. № 19. С. 2—3).

"Белоруссия — это земля белых берез. Здесь береза является символом чистоты, красоты и верности. Черная береза символизирует землю, подвергшуюся тяжким испытаниям. Муки войны, интимные отношения и чувства людей изображаются в фильме посредством переплетения лирических и драматических элементов. Однако увлечение авторов любовными перипетиями во второй части фильма превращает его в какой-то степени в мелодраму, а эпичность выражается в растянутости. К этому следует добавить, что празднование Первомая, служащее рамкой сюжета, показано невыразительно... С одной стороны, "Черная береза" напоминает фильм Озерова "Освобождение"... с другой — показ детей, страдающих от войны... воскрешает в памяти эпизоды из фильмов Губенко ("Подранки") и Тарковского ("Зеркало"). Разработка образов и подбор пейзажей — свидетельство верности традициям Довженко" (Брненский вечерник [ЧССР]. 5.XI.1979); "В.Четвериков, в прошлом режиссер-документалист, относится к плеяде тех кинематографистов, в творчестве которых сказываются навыки их бывшей профессии: уважение к фактическому материалу, умение сконцентрировать внимание на судьбах конкретных людей, сознательное желание авторов показывать не только положительные характеры и благоприятные ситуации, в результате чего возникает ощущение правдивости повествования. Этими свойствами обладает и [данный] фильм... [Ситуация] классического любовного треугольника... решена не в романтическом духе, а в более жесткой форме, более достоверно" (Земедельске Новины [ЧССР]. 8.XI.1979) (Цит. по СФзР. 1980. № 2—3).

"Военно-послевоенный пейзаж... отмечен правдивостью фактуры, выдерживает испытание включенной в фильм хроникой освобождения Минска, кадрами восстановления города его жителями... С гораздо большей, нежели в "Пламени", достоверностью показан человек на войне. Человек, прошедший войну, но не освободившийся от нее вместе с последним залпом победного салюта" (Аб Е. Потерянный и обретенный кров // ПГЛ. С. 147—148).

"В начале семидесятых годов в белорусском кино набирает силу... направление, связанное с изображением масштабных процессов народной борьбы. Историческая дистанция... потребовала создания мощных эпических полотен, вместивших в себя обобщенный образ времени и народа. Дилогия "Партизаны", двухсерийная эпопея "Пламя", шестисерийная телевизионная хроника "Руины стреляют", первый белорусский широкоформатный фильм "Черная береза" поражают эпическим размахом, попыткой сделать объектом кинематографического исследования... судьбу народную. Появление этих картин отвечает стремлению искусства на нынешнем этапе к предельной достоверности изображаемых событий, к строгой документальности... Новый взгляд на события прошлого проявил В.Четвериков в [этом] фильме... В нем применен прием, делающий честь смелости авторов: изредка цветные кадры фильма меркнут, и некоторое время мы видим героев в странной монохромной гамме, свойственной старым документальным пленкам. И только спустя некоторое время на экране возникают подлинные документальные кадры, чтобы вновь раствориться в ярких красках цветного кино. Самое поразительное, что этот постепенный переход от игры к строгой документальности и опять к игре ни разу не создает ощущения кинематографической бутафории. Точная художественная реконструкция эпохи позволила фильму стать вровень с документальным свидетельством, не утратив образной и эмоциональной силы" (ЖЛС. 31—34).

"У сцэнарыі "Чорнай бярозы" (асабліва ў першапачатковым яго варыянце) адчувалася імкненне да стварэння эпічнага кінарамана, дзе лёс галоўных герояў упісаны ў шырокую панараму народнага жыцця, прычым адчуванне гэтай шырыні стваралася ў першую чаргу за кошт уключэння ў апавяданне хранікальных кадраў... У цэнтры сюжэта — вобраз... чалавека са складаным, цяжкім лёсам. Яму, як і кожнаму сумленнаму чалавеку, які вярнуўся з вайны, уласціва адчуванне віны перад загінуўшымі... Ужо ў адлюстраванні гэтай тэмы [у фільме] адчуваецца меладраматызм: занадта проста лінейна — праз фабулу — і дакучліва, залішне патэтычна яна вырашаецца. Пасля ўсяго перажытага Андрэй замыкаецца ў сабе, у сваю бяду і боль — сапраўды цяжкія, невыносныя, — і адасабляецца ад іншых, нават блізкіх людзей, ад агульнай бяды і болю. Такі герой... патрабуе асабліва дакладнага асэнсавання суадносін лёсу чалавечага — лёсу народнага. Хроніка як прынцып кампазіцыйнага афармлення матэрыялу ў фільме адсутнічае. Уключаны толькі два хранікальныя кавалкі. Выкарыстанне прыёму, такім чынам, спарадычнае. Не сталі прынцыповымі і масавыя сцэны ў другой серыі, найбольш важнай для задумы твора. Яна раскрываецца ў асноўным праз лёс і ўзаемаадносіны галоўных герояў. Гэта патрабавала большай глыбіні ў распрацоўцы іх характараў, большай увагі да іх унутранага свету і ў выніку — змянення эпічнага жанравага ракурсу на сацыяльна-псіхалагічны. У фільме ж пастаянна адчуваецца супярэчнасць паміж эпічнымі сродкамі выразнасці, асабліва ў пластыцы, і гэтымі патрабаваннямі" (Зайцава Л. Меладраматычная сітуацыя ў сучасным фільме: Да праблемы змешвання жанраў // Весці АН БССР. Сер. грамад. навук. 1982. № 2. С. 88—89).

"*...Это прежде всего эпопея чувств, их крупноплановое изображение... Для авторов фильма события не были главным предметом творческого анализа... Поэтому... различаются не конкретные военные операции, а временные этапы войны: ее трагическое начало, партизанская борьба, освобождение, первые шаги восстановления... С первых эпизодов устанавливается мера соотношения личного и общественного в переживаниях героев. Личное начало усиливается, разрастается, господствует над человеком, и ситуации, которые могли стать трагическими... приобретают мелодраматический накал... действия героев заслоняются их страданием. Так, эпизод, в котором врач Антонина Ивановна оказывает помощь раненому Андрею Хмаре, в сюжете занимает гораздо меньше места по сравнению со сценой расстрела ее за связь с партизанами... Андрей... становится олицетворением травмирующего влияния войны на человеческую душу... Характер Андрея... вступает в противоречие с концепцией героического как преодоления личного через общественное... Хмара не столько человек военного поколения, сколько современный персонаж, перенесенный в ситуацию войны... В [этом] образе... более, чем в характеристике иных персонажей, заметна режиссерская рука. В.Четверикова не привлекает скрупулезное наблюдение за развитием характера, формированием образа. Он стремится к другому: сконцентрировать все усилия в кульминационных для персонажа эпизодах... Если эмоциональный рисунок роли поражает размашистостью, нервной силой линий, то социальная сторона оттесняется на второй план... Возможно, эмоционально акцентированный образ... Хмары должен уравновешиваться характером Макара Журавля... В одном преобладают метания души, в другом ярко выражено народное начало... Подобный дуэт противоположных темпераментов образуют также радистка Таня... и Надя... Н.Бражникова видит в своей героине способность относиться к людям с материнским чувством участия и сопереживания, доходящим до самопожертвования... Процесс самосознания, захватывая внутренний мир, преобразует и внешний облик... Таня И.Алферовой, так же как и Андрей... не меняется от начала до финала... Она вневременной персонаж, вечная молодость и женственность, соблазнительница, разлучница... Как и в прежних фильмах В.Четверикова... мы видим несколько стилевых источников, соединение которых не всегда органично. Фрагменты из хроники и съемки под хронику настраивают наше восприятие не только на строгую достоверность происходящего на экране, облика персонажей, но и на психологическую мотивированность и оправданность чувств героев. Режиссера не смущает мелодраматическое нагнетание переживаний одновременно с целомудренным выражением глубоко затаенных чувств и настроений. Нечто подобное наблюдается в монтаже. Так, более или менее достоверные эпизоды — картины вражеского вторжения, улицы оккупированного города, эпизоды партизанского быта в первой части — плохо совмещаются с цыганской экзотикой, так же как красная ярмарочная рубаха цыгана — с суровой простотой партизанского лагеря, а плач-песня цыганки... с негромкой и привычной скорбью партизанских похорон. Такая же свобода, доходящая до произвола, проявляется в трактовке времени и пространства... Растянута сцена преследования обнаженной Тани вражеским самолетом... Более достоверны массовые сцены. Они образуют активный фон действия главных героев, за исключением олеографических кадров первомайской демонстрации... [Картина] удачна по изобразительному решению. Оператор... сумел снять выразительные портреты (превосходны портреты Нади, Макара), сделать более доступной зрителям душевную жизнь героев. Эта картина стала заметным явлением в белорусском кино. В ней объединились два принципа, характерных для кинематографа республики о Великой Отечественной войне. Традиционная эпическая трактовка... сочетается с попыткой рассказать о влиянии войны на человеческую душу, на отдельные судьбы миллионов женщин и мужчин. Отрыв от привычных, традиционных путей давался нелегко, порой авторы искали точку опоры в использовании традиционных штампов мелодрамы... Это сделало картину противоречивой" (Ратников Г. На экране — Великая Отечественная // СБК. С. 97—103).*

"219—220 [5]. "Черная береза"... по 33,3 млн. [зрителей] на серию" (Кудрявцев С. Чемпионы советского кинопроката [с 1940 по 1989 год] // ЭиС. 24.IV.—15.V.1997).

Библиография: Анапчук С. "Не только выжить..." // СБ. 14.IV.1977; Четвериков В. Закаленная войной // ИК. 1977. № 10. С. 58—59; Юров В. "Черная береза" // СЭ. 1977. № 12. С. 16—17; Крупеня Е. Рассказать о человеке // ВМ. 21.IV.1978; Бондарева Е. Неравнодушный экран // СБ. 25.IV.1978; Крупеня Я. Водгулле дзён векапомных // Звязда. 26.V.1978; Архиповец Б., Березко М., Поляков С. Черная береза [Сценарий фильма] // ИК. 1978. № 6. С. 159—190; Бондарева Е. Ситуации и герои // СК. 21.VII.1978; Сергеев В. "Черная береза" // Известия. 26.XI.1978; Тюрина Т. Пусть торжествуют силы добра // СФ. 1978. № 11. С. 8—10; Ямпольский Я. Кино Советской Белоруссии // Черноморская здравница. 27.XII.1978; Лерина В. Во имя нашего счастья // КЗ. 25.I.1979; Хлоплянкина Т. Черная береза [Интервью с С.Поляковым и В.Четвериковым] // СКЗ. 1979. № 1. С. 1—2; Четвериков В. "Черная береза" // СЖ. 21.I.1979; Шацилло Д. И снятся солдатам березы // СК. 1.V.1979; СФзР. 1980. № 2—3; Туров В. Место в общем строю // КБ. 1980. № 12. С. 70; Ганчароў А. "Студыя запрашае вас..." // ЛіМ. 12.II.1982; Бондарава Е. Параметры кінагероя: Дыялог кінарэжысёра з крытыкам // ЛіМ. 25.VI.1982; ЖПБК. С. 18; ГПЭ. С. 127—129; ВМК. С. 65.

A film novel about the life of former partisans who took part in the reconstruction of Minsk in the post-war years. Directed by V.Chetverikov, a famous Belarusian film director of the 1960's generation. Prizes at the All-Union Film Festival. 6th on the list of the 20 most popular Belarusian films, which was seen by an audience of 33,3 mln viewers in movie-theaters (till 1990) all over the USSR. REVIEWS: real events and real people are the basis of this epic about the nation's spiritual resurrection; this psychological drama turning into a tragedy lacks catharsis; first of all, this is an epic of feelings; the events and the mass scenes are only the background for showing the heroes' inner world; a person at war is shown here with greater authenticity than in the film *The Flame*; the tragic feeling of guilt before the dead is a terrible burden on the protagonist; there is a sense of melodrama in showing this motive; neither the newsreels nor the mass scenes structured the plot; the film's conception is revealed through the fates and relations of the main characters, and this required a greater depth in elaborating their characters, a more exact depiction of the relationship between a human fate and the fate of a nation resulting in the shift from an epic perspective to social-psychological; in the situation of the traditional love triangle the characters behave as the authors dictate — contrary to their nature; this situation is solved not in the romantic style but in a more rigid form; the film's visual solution is expressive but the newsreels are naturally integrated; the director develops the documentary style of his earlier films about people's heroism (*Shots from Behind the Ruins*, *The Flame*); the newsreels make one expect not only authenticity but also the motivation of the characters' feelings and this does not always happen; the film's emotional impact is much greater than its artistic merits; the film wins the hearts with the emotional truthfulness of the time.

1978

АНТОНИНА БРАГИНА (АНТАНІНА БРАГІНА) (ANTONINA BRAGHINA) — цв., обычн., 14 ч. (2 сер.), 3635 м (1-я сер. — 1814 м, 2-я — 1821 м), 133 (66+67)/128 мин., в/э 4.XII.1978 г.

Др. назв. "Заводской район".

По заказу Государственного комитета Совета Министров СССР по телевидению и радиовещанию.

Сц. А.Каштанов [Эпштейн]; реж. **Юрий Дубровин**; оп. Л.Пекарский; худ. В.Белоусов; комп. А.Шпенев; стихи М.Агашиной; звукооп. С.Шухман; монт. Г.Курнева; втор. реж. В.Ковальчук; худ.-декор. И.Окулич; худ.-грим. А.Журба; худ. по кост. Е.Курмаз; ред. В.Гончарова; дир. Л.Щеглов. В ролях: К.Минина (Антонина), Л.Дьячков (Степан), Галя Радкевич (Оля), А.Мартынов (Аркадий), А.Дубровина (Федотова), Л.Леонова (Гринчук), А.Салимоненко (Важник), П.Юрченков (Тесов), Л.Кошукова (мать Степана), И.Дмитриев (отец Степана), С.Ляхницкий (Корзун), С.Гололобов (Шемчак), М.Жарковский (начальник плавки), С.Михалькова (Мила), В.Гатаев (Иван); Т.Литвиненко, Л.Мордачева, Е.Рынкович, Г.Рогачева, Ю.Баталов, Э.Горячий, С.Иванов, А.Кашперов, А.Владомирский, А.Кормунин, А.Китаев, В.Кудревич, М.Петров, С.Милованов, К.Сенкевич, В.Пшеничный, Н.Смирнов, Ю.Шульга, А.Беспалый, А.Момбелли, Р.Шмырев.

Производственный телефильм.

Экранизация по мотивам повести белорусского писателя Арнольда Каштанова "Заводской район" (1973).

Антонина Брагина 12 лет работает на тракторном заводе начальником участка литейного цеха. Она замужем, есть маленькая дочь Оля, ее считают удачливой, к ней тянутся люди. Главный металлург Шемчук, начальник литейного цеха Важник, технолог Корзун и Брагина обсуждают статью мастера участка Тесова: на другом заводе внедряется его рацпредложение относительно применения селитры. Брагиной и Важнику объявляют выговор за плохую работу с рационализаторами, хотя она и пытается объяснить, что при существующем у них уровне технологии это невыгодно. В день рождения Антонины (ей 35 лет) в цеху обнаруживается брак. Антонина доказывает, что виноват не ее участок, но на нее наваливаются другие производственные проблемы, а вечером, когда сослуживцы и родственники собираются у нее отмечать день рождения, Антонина слышит, как ее муж Степан разговаривает по телефону с другой женщиной, с которой у него явно близкие отношения. Ее подруга крановщица Таня Федотова жалуется на одиночество. Антонина утешает ее. Вторая подруга, крановщица Галина Гринчук, жалуется на мужа, который часто пропадает из дома. Она собирается принимать решительные меры. На следующий день Антонина приходит к мужу на работу и видит ту женщину — сотрудницу того же СКБ Милу. Когда они потом всей семьей заходят к родителям мужа, тот говорит младшему брату — ученому-медику Аркадию, что живет, как будто его дергают за веревочки, как куклу, и он выполняет функции мужа, отца и т.д., но теперь к нему пришла любовь. Антонина же в разговоре с Аркадием недоумевает, неужели они плохо живут: есть дочь, порядок в доме — разве это не любовь? Антонину подвозят с работы Галина с мужем Иваном, и та советует ей не переживать: все мужики такие. Тоня не хочет продолжать этот разговор. Степан колеблется, говорит брату, что не может бросить дочь, а Антонина без него обойдется: ей, может, и лучше будет. После нескольких попыток продолжить прежнюю жизнь Антонина говорит Степану, чтобы он уходил: она так больше жить не может. Степан отвечает, что так, может, и лучше: она никогда не интересовалась его чувствами, ей нужно было только, чтобы в доме был муж не хуже, чем у других. Он уходит из семьи.

В цеху опять брак: стержни с новой автоматической линии, установленной на участке Брагиной, не успевают высохнуть в старой печи. Антонина перечитывает статью Тесова и советуется с ним, нельзя ли ускорить сушку с помощью селитры. Тот считает, что это выход. Антонина затевает дома ремонт. Оля заболевает. Антонина не выходит на работу, и Тесов без нее распоряжается использовать селитру. Из-за этого в цеху вновь брак. Антонина берет вину на себя. На совещании Важник поддерживает Брагину: что было делать, когда техно-



К.Минина — Антонина

логический процесс ничего не давал, а если простаивать, как советует Шемчук, литья не прибавится. Заместитель директора Сысоев отдает приказ: главному металлургу решить вопрос использования селитры; за срыв производственного задания Важнику и Брагиной объявить выговор. Оля из-за болезни (у нее астма) живет у родителей Степана, которые порвали с ним. Подруги предупреждают Антонину, что нельзя отдавать ребенка свекрам: с сыном они все равно помирятся и внучку заберут, чтобы алименты не платить. Антонина узнает, что старики собираются снять в Крыму дачу, чтобы лечить Олю. Она заявляет, что не отдаст им дочь. Те обвиняют ее, что астма у Оли началась из-за ремонта. Важник помогает Антонине получить путевку для дочери в специальный санаторий для астматиков в Крыму. Свекры, узнав об этом, собираются ехать в Крым, чтобы быть рядом с Олей, и просят Антонину не забирать ее у них: их жизнь кончается, а дороже Оли у них никого нет. Антонина обещает, что будет все, как они захотят. Старики с Олей уезжают в Крым. Антонина занимается организацией свадьбы Тани Федотовой. Ее навещает Аркадий. Она, плача, жалуется — почему ей все так трудно дается: из цеха все ушли на чистую работу, а она осталась, отупела, огрубела, стала скучной —разве такой она была? Аркадий утешает ее. Он навещает Степана с Милой. В отсутствие той Степан говорит, что нет разницы, где он живет: у него нет стержня, как у Аркадия, он становится таким, как нужно окружающим. Как-то на улице Степан бросается к ребенку в маске зайчика, какая была у Оли, но это не она. Это видит Антонина. Подруги рассказывают ей, что Степан давно живет один. Она случайно встречается с ним на первомайской демон-

страции, рассказывает о дочери, которая живет у его родителей. Проходит еще полгода. Антонина вспоминает о встрече со Степаном: хотя он выглядел благополучным, она понимает, что ему плохо. Степан говорит Аркадию, что понял: в том, что все его любили, заслуга Антонины, он ее произведение, она умела делать вид, что не он в ней нуждается, а она в нем, — они нужны друг другу. Антонина тоже верит, что сможет вернуть Степана: она должна это сделать ради него, ей нужно отыскать потерянный лад, смысл жизни.

"Женщина на производстве, ее контакты с коллективом, ее высокие требования в личной жизни — все это вопросы, безусловно, заслуживающие пристального внимания кино. Но каков уровень их художественного воплощения?.. Чаще всего характеры героинь заданы с самого начала, недостает диалектики в раскрытии движений их души. Создается впечатление, что начальник участка в литейном цехе Антонина Брагина (в одноименном фильме), трактористка Мария ("Дожди по всей территории"), журналистка Анна Губарева ("Встреча в конце зимы"), доярка Тоня ("Прошлогодняя кадриль") лишь иллюстрируют те или иные тезисы авторов. Их образам недостает подлинной жизненности, художественной выразительности. Жаль, что эти "женские" фильмы... столь похожи схематизмом сюжетных конструкций" (Нечай О. Киногод-78 [Заметки критика с седьмого смотра-конкурса фильмов, выпущенных киностудией "Беларусьфильм" в 1978 году] // ВМ. 2.IV.1979).

"Відаць, фільм задумваўся як расказ пра чалавека, які знянацку павінен многае перааценіць у сваім жыцці. Гераіня ж... амаль не раскрываецца на працягу ўсяго фільма, характар яе статычны. Зададзенасць сюжэтных калізій, нераспрацаванасць характараў спараджаюць толькі масу пытанняў па ходу фільма, але ніяк не ўзбагачаюць вобраза гераіні. І вытворчыя праблемы, і буры ў асабістым жыцці падаюцца ланцугом слаба звязаных эпізодаў. Фільм слізгае па паверхні праблем, не закранаючы іх сутнасці" (Цюрына Т. Кінагод-78 // ЛіМ. 30.III.1979).

Библиография: Бондарева Е. Проверять знаком качества // СБ. 27.V.1979: Нячай В. Галоўная формула поспеху // МБ. 1983. № 6. С. 46—47.

An "industrial" TV film after the Belarusian writer A.Kashtanov's novel *The Factory District* about a woman who is the head of a unit in a foundry. REVIEWS: the woman at a factory, her high requirements in private life are the issues worthy of attention, but most of all in the films about women's lives made at the "Belarusfilm" Studios at this time (*Rain All Over the Territory, The Meeting at the End of the Winter, Last Year's Quadrille*) the heroine's characters are declared from the very start: they just illustrate the author's slogans; the heroine is shown in a crucial moment in her life, but her character is static; the events are presented as a chain of loosely connected scenes; the authors tried to make the spectators interested in the heroine's personal story, but the film lacks emotional dynamism and excitement.

БЕЛЫЙ АИСТ ЛЕТИТ (БЕЛЫ БУСЕЛ ЛЯЦІЦЬ) (THE WHITE STORK IS FLYING) —

ч/б, обычн., 3 ч., 795 м, 33 мин.

Сц. и реж.-дипл. ВГИК **Борис Горошко**; оп.-дипл. ВГИК В.Спорышков; худ. А.Верещагин; втор. реж. И.Яницкая; втор. оп. В.Костырев; худ.-грим. Л.Хохлов; худ. по кост. Н.Жижель; звукооп. С.Шухман, Б.Шангин; монт. А.Можейко; ред. Р.Романовская; дир. Р.Шапиро; худ.рук. Е.Дзиган. В ролях: Т.Чекатовская (Аксинья), В. Лущевский (Павел), Ю.Ступаков (Антип), Г.Гарбук (председатель), И.Зеленко (Валька); А.Беспалый, А.Сичкарь, П.Юрченков, В.Грицевский, И.Жаров.

Поэтическая киноновелла.

Экранизация по мотивам рассказа Н.Семеновой "Золотая свадьба".

Летит аист. Старая Аксинья вспоминает... Мальчик-почтальон в годы войны приносит ей похоронку на мужа. Аксинья не верит, считает, что Павел жив... Она приходит к председателю колхоза. Секретарша Валька говорит, что он очень занят, и спрашивает, что ей нужно. Аксинья хочет попросить зерна, чтобы намолоть муки и напечь пирогов на золотую свадьбу. Валька удивляется: ведь муж Аксиньи погиб. Та отвечает, что для нее он живой... Время коллективизации. Бандиты убивают всех сельских активистов, кроме одного, который сообщает о случившемся Аксинье. Но Павел (председатель колхоза) жив. Он убегает от погони и спасается, убив одного из бандитов... Аксинья вспоминает годы войны... Полицейский Антип требует выдать сына партизана, которого Аксинья укрывает. Она говорит, что это ее сын. Антип ищет, где второй мальчик. Аксинья не пускает его в сарай. Антип говорит, что Аксинья давно ему нравится, но она выбрала председателя, а теперь его власть. Он заставляет Аксинью плясать. Она кричит своему сыну, чтобы убегал. Немец из автомата убивает Павлика... Аксинья говорит председателю, что видела во сне Павла — помину, видать, просит. Но она не знает, когда он погиб, поэтому решила отметить день свадьбы. Председатель



Т.Чекатовская (справа) — Аксинья

выписывает ей муку и просит дать для колхозного музея фотографию Павла —первого председателя. Аксинья идет домой, садится отдохнуть на берегу реки, плачет. Ей видится молодой Павел. Они, молодые, бегут друг к другу. Аксинья падает... Летит аист.

"...Прыклад добрасумленнага і падрабязнага ўвасаблення сцэнарыя. Здавалася б: як добра! Але фільм выглядаў бы эмацыянальна больш стрыманым і глыбейшым, калі б рэжысёр не быў такі шчодры на экранны час, і не здымаў бы ўсё запар, што напісана пяром. Хаця "сакрэт" такой шчодрасці просты: рэжысёр з'яўляецца і аўтарам экранізацыі, і фільм гэты — дыпломная работа... Сюжэт... завяршаецца нечакана, як гэта і павінна быць у навеле... Б.Гарошка разам з апаратарам... і актрысай... ажыццявілі галоўнае — адбылося нараджэнне вобраза. Кантрапункт фіналу — зварот да маладосці, да чалавечай вернасці, бег герояў насустрач адзін аднаму па вадзе — так запаволена паказаны на

экране, нібы гэта не бег, а балет. І пыркі вады клубяцца, нібы лёгкі дымок, і шматразова паўтараецца ў гэтым рапідным балеце адзін рух — рывок насустрач каханаму. Ды вось Яна ледзь прыкметна аступілася і, грацыёзна-трагічна ўзмахнуўшы рукамі-крыламі — так, што амаль фізічна чутны крык паміраючага лебедзя! — знікае за кадрам... Апантанае памкненне да хараства. Гэты вобраз атрымаўся дзякуючы задуме аўтараў, па якой яны ўзяліся за вырашэнне дзвюх тэм: амаральнасць фашызму і невынішчальнасць чалавечага ў чалавеку. Б.Гарошка і В.Спарышкоў скарысталі метад рапідных здымак, адлюстраваўшы ў прыгаданым эпізодзе кульмінацыю і сутнасць сваёй задумы... Гэта таксама наш агульны вопыт і таксама знак Вялікай Айчыннай... Калі мы бачым... фільмы "Жывы зрэз" і "Белы бусел ляціць", прыкметы эмацыянальнай памяці праступаюць скрозь напластаванне гадоў, як кроў праз бінты. Вось чаму памянёныя тут дэбюты... таленавітыя: відавочныя недасканаласці стужак няцяжка адрозніць ад галоўнага. Галоўнае — у асабістым адчуванні агульнай перажытай бяды. Такое адчуванне мастак не пазычае" (Нікіфараў В. Фільм першы — як апошні... // ЛіМ. 25.V.1979).

"Постановщик... продемонстрировал тяготение к броскости киноязыка" (Бондарева Е. Проверять знаком качества // СБ. 27.V.1979).

Библиография: Дебюты // ЧЗ. 17.XII.1978; Нікіфараў В. Права на творчасць // ЧЗ. 8.IV.1979.

A poetic film novella after N.Semenova's story *The Golden Wedding* about the fate of a rural woman. REVIEWS: interest in human destiny and great capacity for work bring the director and the director of photography who made their debut to interesting results and genuinely cinematic solutions; nevertheless, the director sometimes lacks a sense of proportion and even taste in emotional manifestations and the music score; however naive the devices may seem, real efforts leave their trace: we feel the tension in the artist's soul, and it arouses various associations; the film would have been emotionally more reserved and deep if the director had been more accurate in dealing with the film's timing; the finale is exact, image-bearing and poetic; the climax and essence of the author's idea was reflected here: the heroine's great sufferings do not make her callous and cruel — human qualities are indestructible in a human being; this is the authors' talented first film because the film's obvious imperfections are not difficult to separate from the main thing, which is the personal feeling of the common troubles (as in the film *The Fresh Cut*).

ВРЕМЯ ВЫБРАЛО НАС (НАС ВЫБРАЎ ЧАС) (THE TIME HAS CHOSEN US) — цв., обычн., 21 ч. (3 сер.), 5679 м (3-я сер. — 1855 [1874] м, 4-я сер. — 1942 [1939] м, 5-я сер. — 1882 [1868] м), 197 (66+67 +66) мин., в/э 25—26.X.1979 г.

Др. назв. "Красная метель".

По заказу Государственного комитета Белорусской ССР по телевидению и радиовещанию.

Сц. А.Петрашкевич, В.Халип; реж. **Михаил Пташук**; оп. В.Николаев; худ. В.Дементьев; комп. Т.Хренников; стихи М.Матусовского; звукооп. С.Шухман; втор. реж. Л.Чижевская; худ. по кост. Г.Юсис; втор. оп. Л.Лейбман; худ.-грим. С.Михлина; монт. Е.Волкова; пиротех. Я.Гольдман, Ч.Зимнохо; ред. Э.Коляденко, Т.Смородинская; дир. И.Филоненко. В ролях: Е.Герасимов (Иван Воронецкий), С.Жданько (лейтенант Небылович), В.Проскурин (Петр Молчанов), П.Вельяминов (Бутэвич), Е.Лебедев (Мефодий), В.Гостюхин (Лагутников), М.Дюжева (Маша), Е.Карельских (Андрей), А.Голобородько (секретарь ЦК ЛКСМБ), В.Михеенко (Каменок), В.Молоков (Тимох), С.Станюта (Воронецкая), В.Грицевский (Шевардин); В.Павлов (Стратег), Г.Яковлев (Ольце), Л.Марков (Загорский), Г.Кураускас (Бесслер), М.Владимиров (Хабихт), Н.Прокопович (Оберг), В.Изотова (Таня); А.Эйбоженко (Степан Воронецкий), Ф.Шмаков (Худяков), Т.Макарова (Михалина), Н.Бражникова (учительница), В.Кулешов (Волгин), В.Тарасов (Нагорный); О.Ганин, А.Ганин, А.Петрашкевич, В.Кошель, С.Шершнева, М.Марковская, Э.Горячий, А.Зимина, А.Беспалый, И.Жаров, Е.Кравченко, А.Сивкова, Н.Розанцева, Н.Жуковская, З.Скачковская, Ю.Якимов, С.Некипелова, А.Помазан, Л.Мордачева, А.Кашперов, А.Владомирский; З.Стомма, А.Соловьев, В.Сичкарь, Л.Писарева, С.Кохан, Б.Докальская, Ю.Галкин, Э.Калыханов, С.Наседкин, Б.Сивко; М.Марковская, С.Ожигин, Ю.Швыряев, А.Белокрынкин, А.Букаев, В.Лебедев.

Многосерийный героико-приключенческий телефильм.

Всесоюзная Премия Ленинского комсомола в области литературы, искусства, журналистики и архитектуры за 1980 год.

"Ленинскому комсомолу посвящается". Зима 1942 г. Прибывший из Москвы уполномоченный ЦК комсомола Андрей сообщает Ивану о решении провести подпольную комсомольскую конференцию. Ивану в качестве уполномоченного ЦК ЛКСМБ поручают особое задание: пройти четыре района и установить связь с комсомольским подпольем. В конечный пункт — деревню Колядичи — он должен добраться к лету. Туда же прибудут связной из Минска и группа Андрея. Иван берет с собой Небыловича, Петю, Тимоха, радистку Машу и Мефодия в качестве проводника. В деревне Заозерье группа собирает местных ребят. Иван дает задание установить связь с подпольем в соседних деревнях, передать листовки, сводки — особенно о разгроме немцев под Москвой. Но местные ребята собираются в отряд к Лагутникову. Там уже находится в качестве комиссара и секретарь подпольного райкома комсомола Каменок. Появляется немецкий карательный отряд. Группа Ивана уходит, отстреливаясь. Прикрывая товарищей, гибнет Тимох. Около мельницы немцы окружают их. На выручку приходит конный отряд Лагутникова. Тот удивляется, как они могли пойти в деревню, ведь в этих краях его отряд ищет едва ли не дивизия немцев. Каменок чувствует ответственность за ребят, оставшихся в деревнях. Лагутников считает, что они дети и это не его дело. Ивану и его товарищам он говорит, что в 1941 г. их здесь не видел. Но Иван настаивает, чтобы Лагутников помогал



Е.Герасимов — Воронецкий

обучению комсомольцев ведению разведки, диверсионной работе, установил связь с другими отрядами, с руководством подполья. Выясняется, что ребята из группы Ивана здесь с первого дня войны. Приходит сообщение, что в Заозерье идет бой. Отряд скачет туда. Горят две немецкие машины, подбитые местными комсомольцами. Лагутников берет их в отряд и соглашается, чтобы Каменок выполнял обязанности и комиссара, и секретаря. Маша по рации получает приказ Лагутникову выйти в Руднянские леса для взаимодействия с бригадой Бутэвича. Весна 1942 г. Иван и Мефодий едут в Колядичи и на подъезде слышат немецкое объявление, что жители должны выйти на регистрацию. Мефодий подозревает неладное. Они прячутся в траве, видят, как немцы загоняют людей в сарай и поджигают его; слышат поблизости стон, находят раненого связного, который перед смертью успевает назвать адрес явки в Минске. По возвращении в бригаду Андрей дает Ивану задание выяснить, можно ли провести конференцию в соседней партизанской зоне: здесь везде идут бои. На конференции секретарь ЦК ЛКСМБ рассказывает о положении на оккупированных территориях, говорит о том, что это война не моторов, а идеологий, за умы и сердца — в первую очередь юные. Иван узнает о гибели Небыловича и Андрея. В своем выступлении он вспоминает погибших. Они с Лагутниковым возвращаются в бригаду. Их преследуют немцы. Иван просит Лагутникова довезти к своим пятерых отбитых у немцев детей из Колядич, которых те держали при госпитале и брали у них кровь, а сам остается задержать немцев. Его тяжело ранят. В финале приводятся данные о состоянии партизанского движения осенью 1942 г.

Весна 1943 г. в Минск приезжают Петя и Лагутников с заданием вывезти Загорского из города. Ольце и гестаповец Хабихт говорят о больших арестах в городе: фашисты вышли на след подполья. В камере Ольце с изумлением видит живого Ивана. Он требует, чтобы через три дня врач привел его в нормальное состояние. В квартире Загорского засада. Гибнет местный связной Кузя, успев перед смертью назвать адрес явки. Ольце в беседе с Иваном говорит, что он не из гестапо, что он заботится о молодежи — в партизанах и подполье бессмысленно гибнет будущее народа. Иван отвечает, что, если сидеть сложа руки, фашисты всех уничтожат. Ольце все же пытается уговорить его помочь создать массовую молодежную организацию, лояльную к немецким властям. Он поручает Хабихту по фотографии с адресом, изъятой у Ивана при обыске, найти его невесту. Хабихт знакомит Бесслера (который, ссылаясь на Геббельса и Гиммлера, требует дать ему возможность поговорить с Загорским, находящимся в гестапо) со Стратегом, работающим по заданию подполья у немцев. Петя и Лагутников остаются в Минске (Лагутников надеется найти Ивана, в гибель которого не верит) и по названному адресу находят Стратега. Ольце показывает Ивану хронику фашистских концлагерей, утверждая, что это образ нашего времени и, даже если сейчас фашизм проиграет, все равно когда-нибудь все начнется сначала. Иван возражает, что время выбрало Сталинград. Стратег рассказывает ребятам о положении в городе, о судьбе Загорского. Они решают выручить его из тюрьмы. Бесслер безуспешно уговаривает Загорского перейти на сторону фашистов. После разговора Бесслера со Стратегом о славянской душе, тот приглашает его для более откровенной беседы к себе домой, где его хватают Петя и Лагутников и вывозят из города. Возвратившись после очередного разговора с Ольце в камеру, Иван видит там свою невесту Таню. Он винит себя в случившемся. Таня утешает его. Лагутников приходит к немцам парламентером с предложением обменять Бесслера на Загорского. Немцам приходится согласиться. Ивана выводят на расстрел с другими заключенными. Он предлагает им броситься на охрану. Начинается драка. Немцы хватают Ивана, который нужен Ольце живым. Его и Таню должны перевезти на базу абвера под Борисов. Стратег сообщает об этом Лагутникову. Им удается отбить Ивана и Таню и скрыться на немецкой машине. По дороге раненый Стратег умирает, попросив передать после войны привет от участкового Сечкина в Ляховичах. Приводятся данные о состоянии партизанского движения на май 1943 г.

Весна 1944 г. Приводятся данные о партизанском движении на этот момент. Советские войска совместно с партизанами готовятся к операции “Багратион”. Партизанская бригада Бутэвича входит в полуразрушенный райцентр. Местные жители собираются на митинг. Бутэвич говорит о восстановлении советской власти. В городке открывается школа. Маша приносит Бутэвичу шифровку: в Муравских лесах блокирована одна из партизанских бригад, нужна помощь. Принимается решение оставить отряд Лагутникова охранять освобожденную зону. Здесь остается и Бутэвич, передав командование бригадой Степану Воронецкому. Партизаны узнают, что на железнодорожной станции за рекой немцы грузят зерно для вывоза в Германию, и решают захватить его. Бутэвичу передают давно оставленное Андреем письмо о том, что его семья расстреляна. Во время операции гибнет и сам Бутэвич. Крестьянка Михалина из Понизовья просит партизан повесить на колокольне красный флаг, чтобы из деревни видно было, какая власть, и продержаться, пока колхозники проведут сев. Часть партизан помогает сеять, другие охраняют зону. Июнь 1944 г. Петя в разведке узнает, что по пути на фронт немецкий полк должен уничтожить опорный пункт партизан. Предполагается массированный артобстрел. Иван, Лагутников и Петя переправляются на занятый немцами берег с несколькими добровольцами и единственной имеющейся у них пушкой, чтобы уничтожить вражеский склад боеприпасов. Немцы решают, что их обстреливает армейский десант, и отходят к станции. В расположении Советской армии узнают, что в тылу у немцев идет бой. Полковник Нагорный приказывает привести партизан, которые доставили ему карту. Степан Воронецкий рассказывает Нагорному об оставшемся в зоне отряде. Нагорный просит у командования разрешения атаковать немцев на этом участке. Партизаны во главе со Степаном участвуют в операции. На обгоревшем поле у пушки стоят трое: Иван, Лагутников и Петя. Советских солдат встречают жители райцентра. Хроникальные кадры показывают ветеранов на улицах Минска, в Хатыни, у Кургана Славы. Приводятся данные об участии комсомольцев в партизанском движении в Беларуси в годы Великой Отечественной войны.

“Стваральнікі фільма не баяцца правесці Івана Варанецкага і яго сяброў праз самыя жорсткія выпрабаванні. А разам з гэтай цэнтральнай лініяй у фільме яшчэ нямала... безыменных ахвяр і герояў вайны. Аўтары... нібы хочуць тысячы асабістых лёсаў зліць у адзін і расказаць пра бессмяротны подзвіг рэспублікі-партызанкі... Часам “дыханне” кінаапавядання збіваецца, пераходзіць на скорагаворку, часам неапраўдана зацягваецца. Фільм пачынаецца ў жанры прыгодніцкага кінатвора. Тут ёсць і нечаканыя павароты сюжэта, і імклівае развіццё дзеяння; насычаны, актыўны выяўленчы рад, характары герояў акрэсліваюцца маляўнічымі мазкамі... Па меры работы... прыгодніцкі жанр саступіў месца эпічнаму. Гэта і зразумела — сур’ёзнасць матэрыялу вымагала больш глыбокага, маштабнага асэнсавання, нават больш стрыманага выяўленчага рашэння. Але гэта ж і адбілася на цэласнасці фільма, якая нярэдка парушалася. Матэрыял, пакладзены ў аснову фільма, — унікальны па сваёй эмацыянальнасці і падзейнай насычанасці — проста-такі “ўзрывае” знутры даволі схематычныя сюжэтныя канструкцыі. І рэжысура часта аказваецца не ў стане

ўціснуць у рамкі звычайных пастановачных прыёмаў гэты багацейшы матэрыял... Адсюль і ўрыўкавасць, фрагментарнасць кінаапавядання, нераспрацаванасць псіхалагічных партрэтаў дзейных асоб, за выключэннем цэнтральнага героя... і такой каларытнай фігуры, як дзед Мяфодзій. Вобраз Івана... пэўная ўдача карціны... Ён узбагачаецца новымі фарбамі, абертонамі... Акцёр у цэлым рэалізуе магчымасці, закладзеныя ў драматургіі... Аўтары фільма ствараюць рамантычны вобраз, прыўзняты над рэальнасцю, пазбаўлены прыземленасці і бытавой пэўнасці, як, скажам, дзед Мяфодзій... гэткі беларускі дзед Шчукар... Варанецкі ўвасабляе тое лепшае, што ёсць у нацыянальным характары, у маладым чалавеку саракавых гадоў. Іван — герой-сімвал, вобраз якога пачынае недзе з сярэдзіны фільма жыць і развівацца па сваіх законах, не заўсёды суладных з воляю рэжысёра. Не выпадкова найбольш удалыя ў фільме эпізоды ў канцлагеры і ў мінскай турме... Калі ён зліваючыся з іншымі, усё ж такі вылучаецца сваёй асаблівай цэласнасцю і пераканаўчасцю. Калі ў вобразе праяўляюцца рысы надасабовыя і ўсё апавяданне пачынае набываць алегарычную, эпічную афарбоўку, якая найбольш... адпавядае тэме і жанру ўсяго тэлефільма" (Цюрына Т. Кінагод-78 // ЛіМ. 30.III.1979).

"...Оператор В.Николаев... [и] художник В.Дементьев... способствовал[и] тому, чтобы... заключительные серии были строже и правдивее по тональности (в первых двух ощутима лубочность в изобразительной стилистике). Думается, не вполне соответствует жанру фильма его музыкальный лейтмотив — песня... о поле Куликовом... Использование подлинных мелодий военных лет или развитие музыкальных тем именно этой эпохи точнее сочеталось бы со стилем героико-романтической приключенческой ленты, чем такая пафосно-эпическая музыкальная стилизация" (Нечай О. Киногод-78: Замстки критика с седьмого смотра-конкурса киностудии "Беларусьфильм" // ВМ. 2.IV.1979).

"...Авторы... воскрешают события, которые еще не нашли достаточного отображения в кино... Правда времени суровых испытаний — главное достоинство фильма. Художественной же убедительности некоторым драматическим по характеру событиям недостает. Особенно это ощутимо в первых двух сериях. В третьей и четвертой, где герои показаны в активном действии и идейном поединке с врагами, телефильм обрел более глубокое дыхание" (Бондарева Е. Проверять знаком качества // СБ. 27.V.1979).

"Есть здесь... герой, занимающий по сюжету не центральное место, но очень важный для того, чтобы нам ощутить "нерв", щемящее и живое чувство целого в фильме... П.Вельяминов показывает нам человека очень усталого, озабоченного, да к тому же и предельно мягкого. Он совсем не подчеркивает героического, "стального" начала в образе — оно и само присутствует в обстоятельствах, которые окружили Бутэвича, в решениях, которые он выбирает. А вот от себя, от личности, он вносит во все, что делает, какую-то сельскую, что ли, неофициальность, приоткрывает нечто характерное в самом белорусском национальном характере. Белоруссии суждена была трагическая и героическая судьба... Но этот героизм запомнился нам в не очень "героических" внешне формах, война шла партизанская, то есть в каком-то смысле и личная война каждого отдельного жителя против напасти. Ни формой, ни кадровой выправкой партизаны не блещут, и громадная сила их борьбы не в этом. Какой-то будничный, очень узнаваемый сельский интеллигент, усталый и озабоченный, становится в нравственный и эстетический центр событий... Ему много помогает в неторопливом создании образа войны народной Евгений Лебедев... Подчас несколько жесткие, линейные схемы композиции эти актеры перестраивают в достоверные, окрашивают живым чувством и горьковатым юмором. Жесткость композиции здесь вовсе не означает ее четкости. От серии к серии, а порой и внутри "сеанса" сценаристы... и режиссер... как бы меняют свои жанровые позиции. В фильме есть и хроника поражений, боев, позднее и побед. В хронике важна неподдельность. Есть и диспуты, тяготеющие к притче. Их, пожалуй, больше всего, некоторые интересны, вот хоть спор о методах ведения партизанской войны во второй серии. Есть и милый сердцу молодежной кинематографии тот особый ностальгический стиль, когда совсем по-новому, свежо и горячо вдруг звучат в изменившихся обстоятельствах такие будничные, обиходные термины, как, скажем, "конференция", "райком", "организация". Ведь здесь все военное, подпольное, и даже взносы (чего уж прозаичнее), как сказала Алигер, платятся не рублями, а кровью. Есть детективные, секретно-сюжетные ходы, когда мы еще должны догадаться, кому сочувствовать... А порой узлы развязываются и просто ловкой стрельбой и быстрыми бросками, как в ленте чисто приключенческой. Но хроника иногда выглядит случайной. Споры... подчас заставляют в напряженнейшей исторической ситуации вспомнить о бесконфликтности... Иногда это "смешение жанров" просто ненадолго вышибает зрителя из колеи, и он через пять-десять минут смотрит новую часть уже по-другому, и все в порядке. Иногда, однако, все это менее безобидно. После трагической истории [массового сожжения], показанной нам строго и обстоятельно... видеть кочующий из фильма в фильм сюжет об умирающем связном, который слабеющими губами передает пароль и явки, — нет, детективно-приключенческие "общие места"... рядом с трагедией — вопиюще неуместны. Задумываешься и над актерскими работами молодых. С.Жданько и В.Гостюхин... как бы передают друг другу сложность, неуживчивость, угловатость характеров, где юношеский максимализм смешан с предельностью самой ситуации, самого времени. А вот Е.Герасимов... всегда одинаков, всегда холодноват" (Аронов А. Пламя и люди // МК. 28.X.1979).

"Авторы... идут по пути раскрытия новых граней, новых фактов истории. На первый план они выдвигают мотивы нравственности, чистоты, благородства... Не всегда чувство меры сопутствует авторам в изобразительном решении фильма. Оно порой грешит красивостью... Пейзажи порой слишком идилличны (например, эпизод встречи на мосту Ивана и "докторши"...). Такие красочные декоративные "добавки" к сюжету, к счастью, будут появляться нечасто. Мы увидим лаконичные, порой суровые пейзажи военного времени, с большой правдой снятые операторами... Песни... звучат за кадром своеобразным "голосом от автора"... Кинокадры хроники — это "истории свидетели живые". Кадры современности, переплетаясь с хроникой и художественным пластом фильма, вносят в него новое измерение" (Медведева О. Твое поле Куликово // ЗЮ. 30.X.1979).

"Першыя серыі фільма прасякнуты асаблівым лірызмам выяўленчага рашэння... Бязлітасныя сцэны вайны быццам убачаны вачамі людзей, якія яшчэ не паспелі адвыкнуць ад шчасця мірнага жыцця. Таму так абвострана адчуваюць яны хараство наваколля, яго існасць... І таму асабліва блізкім гледачу робіцца пякучае жаданне герояў фільма... помсціць акупантам. Падзеі першай серыі... успрымаюцца праз прызму камеры... і праз музыку... (гучыць тэма роднай зямлі, тэма маладосці) як трагічнае супрацьпастаўленне вайны і міру... Не заўсёды аўтарам удалося з найбольшай глыбінёй пранікнуць у сутнасць драматычнага канфлікту... Таму шэраг эпізодаў... нясе толькі інфармацыю аб тым, што адбылося, не пераконваючы эмацыянальна... Арганічнага спалучэння гераіка-рамантычнага пласту вобразаў з развіццём характараў дзейных асоб усё ж не хапае... Гэта бачна на вобразах Малчанава, Небыловіча і... Лагутнікава... На пачатку фільма гэтыя героі паўстаюць як асобы, і іх дзеянні абумоўлены не толькі абставінамі, але і іх характарамі, індывідуальнасцямі... Аднак у далейшым... яны працягваюць функцыяніраваць, не набываючы істотных новых якасцей. Схематызм адчуваецца і ў такіх важных для ўсяго фільма вобразах, як... Бутэвіч... Загорскі... і Стратэг... у вобразах... Ольцэ і... Беслера... Прыемнае выключэнне — вобраз... дзеда Мяфодзія... Абрысаваны сакавітымі фарбамі, надзелены ўласцівымі толькі яму рысамі характару, дзед Мяфодзій цікавы нам ужо тым, што ў яго ёсць свая пазіцыя... Вось такой чалавечай канкрэтнасці... бракуе іншым героям карціны. У выніку паміж серыямі... застаюцца ў асноўным дзве

драматургічныя сувязі: часавая і сюжэтная, адна з галоўных жа — раскрыццё і паглыбленне характараў — абрываецца... Страты ў мастацкай тканіне твора... аўтары кампенсуюць вастрынёй сюжэта, знешняй дынамікай дзеяння... Напрыклад, чацвёртая серыя... набывае ўсе прыкметы фільма пра разведчыкаў... [Яна] дакладна арганізавана драматургічна. У ёй адчуваецца і больш дэталёвая рэжысёрская распрацоўка псіхалагічнага стану герояў — хоць гэтая серыя не вельмі ўпісваецца ў агульную стылістыку фільма. Стылявому разнабою ў кінатворы садзейнічае яшчэ і адсутнасць выразнай, парэжысёрску прадуманай структуры апавядання. Праз гэта не толькі паслабляецца драматызм шэрагу сцэн, але нават узнікае эфект успрымання, якога аўтары фільма, напэўна, не чакалі. Напрыклад, эпізод спальвання жыхароў адной з вёсак... выяўленча вырашаны даволі выразна... Але некалькімі хвілінамі пазней аўтары прапануюць нам перанесціся на [камсамольскую] канферэнцыю... Міжволі працівішся ілюстрацыйна-справаздачнаму паказу канферэнцыі, успрымаеш яе як непатрэбнае "мерапрыемства"... Не стала элементам вобразнага абагульнення і выкарыстанне ў фільме сапраўдных дакументаў часу. Хаця да эпапеі можна прад'явіць і пэўныя іншыя прэтэнзіі... нельга не бачыць значнасці зробленага" (Бадзічка Л. Іх выбраў час // ЛіМ. 2.XI.1979).

"...Авторы картины тщательно и скупо ведут отбор материала... Они сознательно уходят от того, что уже знакомо зрителю по прежним работам: диверсии партизан, летящие под откос эшелоны и т.п., и сосредоточивают основное внимание на раскрытии внутреннего состояния героев. Для этого авторы выбирают способ повествования, близкий природе малого экрана: неторопливый телерассказ... Сюжет основан на подлинных фактах, прототипами героев были реальные люди. Это ощущается и в изобразительном строе фильма, снимавшегося там же, где происходили события... Документ и авторский вымысел... Всегда ли в фильме они "мирно сосуществуют"? Говорить о целенаправленном использовании хроники трудно. Так, если в конце каждой серии органично звучит за кадром голос диктора, то документальные кадры о фашистских лагерях "входят" в поединок Ольце и Ивана Воронецкого с некоторыми оговорками... Тем не менее, и кадры кинохроники, и цифры подтверждают историческую достоверность фильма. Но, стремясь к достоверности событий, нельзя забывать о правде характеров. В этом смысле не всем персонажам фильма повезло в равной мере... Ивану почти все удается. Возможно, поэтому подчас создается впечатление, что не так уж все это было трудно. Там, где художественный вымысел соседствует с... подлинным фактом, остро ощущаются малейшие отклонения от правды... [Многие] сцены правдиво воссоздают атмосферу времени, его драматизм, трагедийность. И этому способствуют музыка... помогая глубже понять нравственный смысл фильма, игра прекрасных актеров — Е.Лебедева, М.Булгаковой, Л.Маркова и других... Значение телефильма... как и всех художественных произведений о войне, в том, что мы видим героев, которые не щадили жизни ради Великой Победы" (Плавник А. Их выбрало время // ВМ. 23.IX.1980).

Библиография: Питерцева Н. "Красная метель" // СБ. 17.VI.1976; Павлючик Л. Тишина войны // ЗЮ. 1.VIII.1976; Бондарева Е. Киногод-76: Заметки критика с V смотра-конкурса фильмов и кинопериодики студии "Беларусьфильм" // ВМ. 7.IV.1977; Павлючик Л. Тишина войны // ТиР. 1977. № 8. С. 26—27; Лындина Э. Ленинскому комсомолу посвящается // КЗ. 25.VI.1978; Санина Л. Дебют // Беларусь. 1978. № 11. С. 22; Честнова Р. Призванные временем // СБ. 6.I.1979; Дементьева Т. Ленинскому комсомолу посвящается // ВМ. 13.IV.1979; Сустрэча з баявой маладосцю // ЛіМ. 27.IV.1979; Абакумовская Т. Время выбрало их // СК. 2.XI.1979; Крупеня Я. Ішла вайна народная... // Звязда. 13.XI.1979; СФЗР. 1983. № 1. С. 26—27; Павлючик Л. Яблони нашего детства // СК. 1.X.1983.

An adventure heroic serial about the participation of Young Communist League members in the partisan and resistance movement on the territory of Belarus during the Great Patriotic war. Directed by the famous Belarusian film director M.Ptashuk. Awarded by a Belarus' Lenin Komsomol prize. REVIEWS: the plot is based on real facts, the heroes' prototypes were real people; one can feel authenticity in the film's photography; fact and fiction do not always co-exist peacefully in the film, newsreels are not used purposefully; as the film evolved, the genre of an adventure film gave way to an epic in accordance with the requirements of the material, but this affected the film's integrity; the unique material breaks apart the film's fairly schematic plot structures, and the director was unable to deal with it; the result is the fragmentariness of the film narrative, inadequate elaboration of the characters' psychology, their functional nature (it is especially obvious in the characters of the protagonists' friends); the authors try to make up for this by dramatizing the plot and by outer dynamism; only the protagonist, Butevich and Methody reveal something distinctive in the Belarusian national character and in the partisan war; the designer and director of photography in the last three episodes helped to make them more austere in tone: one can feel a kind of candy-box beauty, glossiness in the first two episodes, the landscapes are too idyllic; the first episodes have a certain lyricism of the film's visual solution as if the events of the war were seen through the eyes of the people who had not yet forgotten the happiness of a peaceful life; the most important thing in the film is that it showed the heroes who had not spared their lives for the sake of the great victory.

ВСТРЕЧА В КОНЦЕ ЗИМЫ (СУСТРЭЧА Ў КАНЦЫ ЗІМЫ) (MEETING AT THE END OF THE WINTER) — ч/б, ш/э, 9 ч., 2325 м, 121 мин., в/э 30.IV.1979 г.

Др. назв. "Время листопада".

Сц. В.Гусаков; реж. **Иосиф Шульман**; оп. Ф.Кучар; худ. А.Чертович; комп. В.Баснер; текст песен М.Матусовского; звукооп. Ю.Сбоев; втор. реж. В.Светлов; втор. оп. В.Таланов; худ. по кост. Л.Щурок; худ.-грим. В.Антипов; монт. В.Антипова; ред. М.Березко; дир. А.Середа. В ролях: Л.Лужина (Анна Губарева), П.Вельяминов (Василевич), Р.Янковский (Семен Петрович), В.Платов (Торопов), Е.Легурова (Вика), А.Демьяненко (Кудрявый), Р.Шмырев (Кирилл Калиныч), П.Кормунин (Бумажников), Тарасик (Дима Галицкий); В.Никулин, В.Новиков, Т.Муженко, Ю.Лесной, О.Лысенко, И.Сидоров, В.Грицевский, Г.Сичкарь, П.Юрченков, Э.Горячий, А.Кашперов, Ю.Ступаков, Л.Мордачева, А.Беспалый, В.Букин, Н.Кофанова, В.Пацков, Д.Вадакария.

Психологическая драма.

Анна Федоровна Губарева работает ответственным секретарем областной газеты. К ней на прием приходит пенсионер Бумажников, жалуется, что по его просьбе так и не оказана помощь. Губарева выговаривает молодой журналистке Вике, которая занималась его письмом, а разобраться поручает другому сотруднику. Вика плачет и в разговоре с коллегой называет Губареву "сухарем". Недовольны ее принципиальностью, которую большинство сотрудников считает придирками, заведующий промышленным отделом Кирилл Калиныч, фотограф Карпович, фельетонист Кудрявый. В свободную минуту Анна Федоровна читает письмо от мужа своей погибшей дочери Оли — Олега: он вновь женится и хочет забрать сына Тарасика, который после гибели матери живет с Анной Федоровной. Она расстроена. Но рабочий день продолжается. Губарева говорит заместителю главного редактора Торопову (когда-то он предлагал ей выйти за него замуж, но она отказала), что ей не нравятся

его материалы на сельскохозяйственную тему, в которой он не разбирается. Торопов жалуется главному редактору, но Семен Петрович тоже не доволен его материалами. Торопов наушничает, что Губарева имела большую власть при прежнем редакторе, намекая на их особые отношения, что она бывшая ППЖ —походно-полевая жена, и советует Семену Петровичу не слишком прислушиваться к ней. Возмущенный, тот выгоняет его, но все же говорит Анне Федоровне, что у нее тяжелый характер, на нее постоянно жалуются, и предлагает пойти в отпуск. Уходя, Губарева просит помочь Карповичу, у которого плохие жилищные условия. В редакции появляется Василевич, фронтовой друг Анны Федоровны, который разыскал ее по статье в газете (он потерял ее из виду после ранения). Василевич руководит прииском на Севере, а в Беларусь приехал отдыхать. Анна Федоровна рассказывает, что ее любимый Сергей погиб накануне Победы, даже не узнав, что она ждет ребенка. Василевич приглашает Губареву отметить встречу в ресторане, но она предлагает пойти на новоселье к Кудрявому, где собрались сотрудники редакции. Там поначалу не рады им, недоумевая, как Анна Федоровна узнала адрес. Елкин, один из немногих сотрудников, кто ценит ее и хорошо к ней относится, говорит, что именно она выбила Кудрявому квартиру. Настроение коллег меняется. Дома у Анны Федоровны они с Василевичем смотрят фронтовые фотографии, вспоминают о войне. Губарева рассказывает, как она одинока после отъезда в Москву на новую работу бывшего редактора газеты (в прошлом редактора фронтовой газеты) Грудова, как помогли ей Грудов и его жена после войны. Она работала наборщицей



Л.Лужина — Губарева

и училась. И сейчас все было бы хорошо, если бы была жива Оля, работавшая, как и Олег, геологом на Урале и погибшая вскоре после рождения сына в автомобильной катастрофе. Тарасик не помнит Олю и называет мамой Анну Федоровну. После отъезда Василевича Губарева опять с головой уходит в работу, берется за доработку важного материала о рекультивации земель. По дороге в отпуск заезжает Олег с новой женой, чтобы забрать сына. Губарева не ждала этого так скоро, но не осуждает Олега. Когда она провожает их на вокзале, Тарасик плачет, не хочет расставаться с ней. Вернувшись в опустевшую квартиру, Губарева скоропостижно умирает.

"[И.Шульман:] Наш фильм расскажет о женщине из поколения, к которому принадлежу я сам. Я воевал, и после Победы мне часто приходилось встречать вот таких женщин, обойденных счастьем, не сумевших избежать одиночества. Возможно, поэтому они бывают так преданы работе, делу, и поэтому бывают так требовательно-неуступчивы в соблюдении своих принципов. Таких людей часто называют максималистами, вкладывая в это слово разный смысл... Они прямодушны, беззащитно честны — в этом их беда. И их счастье. И когда такие люди уходят, то вдруг все обнаруживают, как в мире недостает их скрытой нежности и искренней теплоты" (Павлючик Л. Фильм начал жить... // ЗЮ. 4.XII.1977).

"...Главная претензия к создателям этого интересного, но неровно сделанного произведения: как же все (за небольшим исключением!) сослуживцы, работая с ней много лет бок о бок, не могли заметить в Губаревой тех хороших черт, которые сразу увидел зритель. Почему так равнодушны оказались они к ее нелегкой одинокой судьбе... Возможно, такой перекос допущен сознательно, чтобы контрастнее, зримее и жестче, что ли, показать, к чему приводит дефицит внимания и отзывчивости... И все же едва ли правомерно ради доказательства нужной, правильной истины сгущать краски до трагичной безысходности. А именно душевный надрыв, заданная трагичность выдвигаются на передний план в главной героине... Встреча с Василевичем лишь усиливает, подчеркивает душевный надлом... несчастной женщины... Лужина... играет... с неподдельной искренностью, не щадит, как говорится, душевных чувств и нервных клеток, создавая живой, полнокровный образ... В ее героине немало привлекательных черт... Они... являются сущностью... натуры Губаревой... Печать какой-то жертвенности, глубокой усталости лежит на ней... Думается, актриса все же порой излишне... драматизирует одиночество и чувство отчаяния своей героини, словно боясь, что зритель может до конца не понять, не прочувствовать драму этой сильной женщины. Это, пожалуй, единственная претензия к... Лужиной... Автор сценария и режиссер... как будто бы из боязни, что зритель до конца не оценит главную героиню, — слишком перенасыщают, что ли, ее жизнь хорошими делами и поступками, пытаются отразить, как в характеристике-рекомендации, все ее положительные деловые и душевные качества. Такое разжевывание идет не на пользу дела... Если образ главной героини обрисован всесторонне, глубоко, то этого никак нельзя сказать о других персонажах... Пожалуй, наиболее запоминающимся и нестандартным получился образ... в исполнении Р.Янковского. Нашел интересные, живые черточки и штрихи для своего персонажа П.Вельяминов... Хотя фильм и не лишен просчетов и недостатков... это талантливое, глубоко эмоциональное произведение, поднимающее очень важную тему" (Гармаш В. "Встреча в конце зимы" // Тамбовская правда. 22.IV.1979).

"У рэжысёра аказалася рэдкая магчымасць зрокава сумясціць у адным сюжэце сучаснае і мінулае. Каля дваццаці гадоў назад Шульман паставіў фільм аб першых днях Вялікай Айчыннай вайны "Чалавек не здаецца". У ім ролю маладой медсястры ваеннага шпіталя выконвала Ларыса Лужына, тады студэнтка Інстытута кінематаграфіі. Зараз ужо вядомая актрыса іграе па сутнасці працяг той сваёй ролі... Кадры з ранейшага фільма ўзнікаюць на экране як успаміны пра тыя незабыўныя гады... Сілавое поле, якое прыцягвае ўвагу ўдумлівага гледача, звычайна ўзнікае вакол катэгорый каштоўнасных — ідэйных, маральных, эстэтычных. Адным словам, там, дзе мы ўцягнуты ў выбар жыццёвай пазіцыі. У [гэтым] фільме... (дарэчы... назва кінастужкі нейкая вельмі празаічная, за ёй не адчуваецца абагульняючы вобраз, як гэта адчувалася ў назве рэжысёрскага сцэнарыя — "Час лістападу") такіх момантаў некалькі. Прыезд баявога таварыша Губаравай... Эпізод наваселля... Цяжкія для Фёдараўны провады ўнука... і раптоўная смерць. Пасля гэтага [аўтары]... дадуць нам магчымасць няспешна прыглядзецца на буйных планах да твараў, вачэй саслужыўцаў Губаравай і адчуць іхнюю ніякаватасць — віну перад чалавекам, якога яны па-сапраўднаму не ацанілі пры жыцці... Нягледзячы на смерць... [гэта твор] не трагічнага напалу і пафасу. Па жанры "Гандлярка і паэт" і "Сустрэча ў канцы зімы" — драматычныя кінааповесці, у якіх, вядома, павінны быць грунтоўныя сэнсава-псіхалагічныя матывіроўкі. У вузлавых момантах сюжэта

аўтары і выканаўцы знаходзілі іх... Але дзе-нідзе бракуе дастатковых высноў для такіх паводзін галоўных дзейных асоб... І тады... відавочны залішні меладраматызм і як вынік — слязлівасць, не ўласцівая мужнаму характару Ганны Губаравай. Адчуваецца, што выканаўцы ролі, рэжысёру не хапала драматургічнай асновы для больш глыбокай прарысоўкі характару... Л.Лужына многае кампенсавала шчырасцю, абаяльнасцю. Многае, але не ўсё" (Бондарава Е. Дакрануўшыся да лёсу пачуццём: Развагі крытыка аб двух новых фільмах // ЛіМ. 15.VI.1979).

"Меладраматычнае светаадчуванне, на жаль, выяўляецца і ў фільмах, дзе фармальна не прысутнічаюць тыповыя меладраматычныя сітуацыі... Так [у гэтай карціне] нараджаецца тыповая меладраматычная схема добры — дрэнны. Але яшчэ Л.Талстой адзначаў: "Сапраўды драматычнае становішча ўзнікае не тады, калі дабрачынныя людзі змагаюцца са злымі, як у меладраме. Драматычнае становішча ўзнікае тады, калі пакуты няўхільна вынікаюць з характараў людзей і іх пачуццяў". Іменна такое сапраўды драматычнае становішча ўзнікае ў фільме Л.Шапіцька "Крылы"... дзе сітуацыя нагадвае сітуацыю аналізуемага фільма. Лёс Надзеі Пятрухінай таксама вызначыла вайна, але тут не толькі лёс, а і погляды, і ў многім характар. Пятрухіна — складаны чалавек: у чымсьці яна мае рацыю, у чымсьці не. Ёсць свая праўда і ёсць памылковасць, абмежаванасць і ў пазіцыі яе дачкі, наогул прадстаўнікоў іншага, больш позняга пакалення. З гэтага сутыкнення нараджаецца сапраўдная драма ў "Крылах". Меладраматычнае ж па сутнасці асэнсаванне канфлікту ў фільме Шульмана спрашчае вобраз, тэму" (Зайцава Л. Меладраматычная сітуацыя ў сучасным фільме: Да праблемы змешвання жанраў // Весці АН БССР. Сер. грамад. навук. 1982. № 4. С. 85—86).

Библиография: Цюрына Т. Кінагод-78 // ЛіМ. 30.III.1979; Нечай О. Киногод-78: Заметки критика с седьмого смотра-конкурса киностудии "Беларусьфильм" // ВМ. 2.IV.1979; Макаров А. Тридцать лет спустя // СКЗ. 1979. № 4. С. 8—9; Крупеня Я. Сустрэча ў канцы зімы // МП. 8.V.1979; Бондарева Е. Поверять знаком качества // СБ. 27.V.1979; Бондарева Е. Что в имени твоем, киногерой? Заметки о современной теме в белорусском кино // Неман. 1980. № 1. С. 161—162; Прасолова С. "Время выбрало нас" // Комс. жизнь. 1981. № 4. С. 24—26.

A psychological drama about the life of a journalist who had fought at the fronts of the Great Patriotic war. REVIEWS: the director told the story of the women of his generation who lack happiness and are therefore so dedicated to their work, so radical in their views, so defenseless in their honesty and straightforwardness; but for the central character a schematic film story with not a very original basis could have appeared; the film's main concern is consideration for a person, but there was no need to exaggerate things to such an extent to prove it; in spite of the protagonist's death this is not a tragic film; it is a dramatic film narrative, which requires well-grounded psychological motivations sometimes missing in the film; it is the split in her soul, her a priori tragic nature that come to the foreground in the heroine's character; the actress is genuinely sincere, but sometimes she overplays her heroine's loneliness and feeling of despair and the authors overdo with good things for her to do — this is not for the good of the character; if the heroine's character is multi-faceted, this is not so with her colleagues; the film's action is focused on the heroine, which is emphasized by the photography; the film's genre may be determined as monodrama, but sometimes the authors lose a sense of proportion and the film starts to evolve as melodrama; this is especially noticeable if you compare it with L.Shepitko's *The Wings* with a similar plot; in spite of certain flaws this is a talented and deeply emotional film.

ГОРСТЬ СОЛНЕЧНЫХ ЛУЧЕЙ (ЖМЕНЯ СОНЕЧНЫХ ПРОМНЯЎ) (A HANDFUL OF SUNRAYS) — цв., обычн., 2 ч., 545 м, 20 мин.

Др. назв. "Перед брачной ночью", "Треугольник, или... Ищите корову".

По заказу ЭМТО "Дебют" к/с "Мосфильм".

Сц. Л.Юрова при участии Г.Марчука; реж. **Георгий Марчук**; оп. Е.Пчелкин; худ. М.Карпук; втор. реж. В.Поздняков; комп. В.Иванов; звукооп. К.Бакк; худ.-грим. Я.Чехович; худ. по кост. Т.Федосеенко; монт. В.Шнитковой; ред. В.Хотулев; шаржи и титры К.Куксо; дир. В.Каган. В ролях: Е.Крыжановский (Акуленок), И.Баскакова (Ядя), Ю.Григорьев (Лявон), Л.Малиновская (Тэкля), Р.Шмырев (Никита), Л.Данчишин (отец Яди), Б.Докальская (мать Лявона), Л.Смирнов (Степан), Т.Муженко (Маня), Л.Мордачева (Надя), Н.Розанцева (Катя); А.Беспалый, П.Быков, А.Красильщиков, Л.Герасимчук.

Комедийная киноновелла (авторское определение жанра в титрах — попытка короткой комедии).

По мотивам лирических миниатюр белорусского писателя Янки Брыля "Горсть солнечных лучей" и "Витражи".

У доярки Яди с трактористом Лявоном скоро свадьба. Узнав, что сбежала корова-рекордсменка Веселка, которая вот-вот должна отелиться, Ядя собирается искать ее. Лявон не доволен: о свадьбе думать надо. Новый руководитель колхозной самодеятельности Акуленок, влюбленный в Ядю, предлагает ей помощь. Лявон увозит Ядю на машине, сказав Акуленку, чтобы больше за ней не ходил. Акуленок узнает у подружек Яди Мани, Нади и Кати приметы Веселки и отправляется искать ее на коне. Девушки в панике — разобьется. Машина Лявона буксует. Они ссорятся с Ядей, и та убегает. Тэкля и Степан, которые удят рыбу, успокаивают Ядю: у коров обычай уходить телиться в лес. Вытащив машину, Лявон все же едет искать Веселку. Испугавшись машины, конь несет Акуленка. Тому удается повиснуть на суку. С дерева он замечает корову и спешит сообщить Яде, но это корова сельского философа Никиты. Утром Лявон говорит Яде, что уходит из деревни и не знает, вернется ли. Ядя бросается за ним на велосипеде. Лявон находит теленка Веселки. Ядя догоняет его, и они мирятся.

"[Г.Марчук:] В своей работе над сценарием мы постарались сохранить комедийные находки автора, сделать его в стиле народного юмора" (Соловьев В. Молодые уходят в поиск // ВМ. 18.IV.1978).

"Недоумение вызвало включение в программу смотра фильма "Треугольник, или Ищите корову"... Едва ли не большую часть "комедии" заняли титры, изобретательно нарисованные. А затем нелепое комикование актеров, поставленных в весьма сомнительные сюжетные ситуации, навело на грустные размышления о зря потраченной кинопленке" (Нечай О. Киногод-78: Заметки критика с седьмого смотра-конкурса фильмов, выпущенных киностудией "Беларусьфильм" в 1978 году // ВМ. 2.IV.1979).

Библиография: Дебюты // ЧЗ. 17.XII.1978.

A comic novella after the lyrical piece under the same title by the Belarusian writer Ya.Bryl and the story *The Stained Glass Window* about the pre-marriage adventures of young peasants. REVIEWS: the director tried to preserve the writer's comic finds and to make the film in the style of folk humor; the ingeniously done subtitles occupy nearly the bigger part of the film, the rest presents ridiculous attempts at comedy by the actors who are put in dubious situations.

ДЕБЮТ (ДЭБЮТ) (THE DEBUT) — цв., обычн., 3 ч., 29 мин., 809 м.

Др. назв. "Циничный профиль".

По заказу Государственного комитета Совета Министров БССР по телевидению и радиовещанию.

Сц. А.Дударев; реж. **Валерий Пономарев**; оп. А.Суханова; худ. Л.Ершов; комп. И.Лученок; стихи В.Коризны (исп. ВИА "Верасы" под рук. В.Раинчика); звукооп. И.Дорога; втор. реж. Г.Белькевич; монт. В.Коляденко; худ.-грим. А.Журба; худ.-декор. В.Матросов; ред. Л.Пташук; дир. Л.Чавкина; худ. рук. И.Добролюбов. В ролях: В.Носик (Гришка), Н.Еременко (председатель колхоза), И.Матусевич (дед Лявон), И.Матвеев (дед Прокоп), В.Сичкарь (ассистент режиссера), В.Тарасов (режиссер); А.Беспалый, В.Букин, С.Дмитриев, Н.Жуковская, И.Лазариди, Л.Румянцева.

Комедийная теленовелла.

Молодой парень Гришка приезжает на велосипеде на луг, где пасется колхозный табун (он раньше был пастухом), а его ждут на стройке. Появившись, Гришка оправдывается, что вчера болел, но справки у него нет. Возмущенный бригадир отправляет его к председателю. Тот ругает, что не взял справку, говорит, что в сельском хозяйстве порядок скоро будет, как на заводе. Гришка удивляется, неужели на слово верить не будут? Председатель отвечает, что еще не коммунизм. Оказывается, у Гришки есть бюллетень на три дня, а он выздоровел за один, потому и не показал. Гришка просится обратно к лошадям. Председатель называет его пустозвоном и прогоняет. Ассистент режиссера из киногруппы, которая снимает рядом с деревней фильм про войну, предлагает Гришке сняться в эпизоде. Он рассказывает своему деду Лявону и его другу деду Прокопу, что, по словам ассистента, у него циничный профиль и он подходит для роли фашиста. Дед Лявон требует, чтобы Гришка не позорил его. Но Гришка говорит, что это ради искусства. Деды и другие жители деревни приходят посмотреть на съемку. Режиссер объясняет Гришке задачу: 1941 год, фашистский солдат обыскивает повозку беженцев, выбрасывает содержимое мешка на землю и подфутболивает с циничной ухмылкой. Старуха Охремиха приносит специально испеченный деревенский хлеб. Начинается съемка. Гришка выбрасывает содержимое мешка и, увидев хлеб, поднимает его. Режиссер останавливает съемку: хлеб поднимать не надо. Второй дубль. Гришка опять поднимает хлеб. Режиссер ругает его. Гришка недоумевает: это же хлеб. Третий дубль. Гришка идет к повозке, потом поворачивается и уходит, бросив автомат и снимая с себя на ходу фашистскую форму. Деды смотрят на него с одобрением. Гришка бежит к лошадям.



В.Носик — Гришка, В.Тарасов — режиссер

"Стужка кароткаметражная, але сэнсавая ёмістасць стварае ўражанне поўнаметражнага кінатвора. Сюжэт, здавалася б, просты і бясхітрасны, канфлікт — не абвостраны, больш таго, пададзены з пэўнай доляй гумару. І тым не менш усмешка на вуснах гледача не перашкаджае, а, калі хочаце, дапамагае яму думаць пра сур'ёзнае і ўсур'ёз... Мастацкія вартасці карціны ўзбагачаюць і па-майстэрску адабраныя рэжысёрам... дэталі, і чароўныя мелодыі... і паэтычныя пейзажы... і выдатныя акцёрскія работы" (Санін Л. Дэбют // Беларусь. 1978. № 11. С. 22).

"Это небольшой... фильм о белорусской деревне... Обычное село, обычное лето, герой фильма также обыкновенный сельский парень. Даже чуть простоватый... О чем фильм? О войне! И о настоящем, большом человеческом характере" (Крысько Ю. Такая роль... // ЗЮ.26.I.1979).

"...Абнадзейваючы дэбют... Ён вырашаны ў лірычным камедыйным плане і тым не менш сур'ёзны па думцы. Кароткая навела... атрымалася па чалавечы цёплай і ненадакучлівай" (Цюрына Т. Кінагод-78 // ЛіМ. 30.III.1979).

"Режиссура В.Пономарева отличается психологической детализацией. Не утратить бы молодым кинематографистам пристальности к "мелочам" и подробностям, создающим художественную правду" (Бондарева Е. Проверять знаком качества // СБ. 27.V.1979).

Библиография: Нечай О. Киногод-78: Заметки критика с седьмого смотра-конкурса фильмов, выпущенных киностудией "Беларусьфильм" в 1978 году // ВМ. 2.IV.1979; Нікіфараў В. Фільм першы — як апошні... // ЛіМ. 25.V.1979; Мядзведзева В. "Алейны жывапіс", "акварэль" і... пошук // ЛіМ. 11.IV.1980; КіЛ. С. 30.

A TV comedy novella about a rural boy who was invited to play a scene in a film. The first screenplay by the famous Belarusian writer A.Dudarev. REVIEWS: the deep meaning of this short film creates the impression of a full-length film; the film, which is made as a comedy, is nevertheless serious in its ideas; the director's manner is remarkable for its psychological details, close attention to "little things" and details creating artistic authenticity; the film's artistic merits include wonderful melodies, well-made poetic landscapes, excellent acting; the final scene is made in a surprisingly subtle psychological fashion; the peculiar atmosphere of the perception and understanding by the director of the film being made and by the fellow-villagers of the hero's action, his conscientious attitude to what goes without saying (bread has to be respected like a human being) is the film's attractive quality; this is an ordinary village with an ordinary rural boy who is even a bit simple-minded, but the film is about war and about a really great human character.

ДОЖДИ ПО ВСЕЙ ТЕРРИТОРИИ (ДАЖДЖЫ ПА ЎСЁЙ ТЭРЫТОРЫІ) (RAINS ALL OVER THE TERRITORY) — цв., ш/э, 7 ч., 1870 м, 68 мин., в/э 17.XII.1979 г.

Др. назв. "Дожди пройдут по всей территории".

Сц. Е.Зыкова; реж. **Владимир Шмаков**; оп. О.Авдеев; худ. Ю.Альбицкий; комп. С.Кортес; звукооп. Н.Веденеев; втор. реж. В.Поночевный; втор. оп. М.Комов; худ. по кост. Л.Горохова; худ.-грим. Г.Храпуцкий; монт. П.Фираго; ред. В.Елисеев, Л.Пинчук; дир. В.Фираго. В ролях: С.Тормахова (Мария), Н.Сектименко (Толик), О.Леваков (Сергей), Е.Козлитина (Света), А.Тришкин (председатель колхоза), Л.Писарева (мать Марии), Г.Овсянников (отец Марии), В.Ольшанский (Черняк), В.Липпарт (Маркович), А.Мовчан (Басалыга), А.Финевич (Мищенчук), Л.Дмитриева (Зинаида), А.Бендова (тетка Наталья); Т.Муженко, Л.Крюк, А.Биричевский, А.Кашперов, М.Петров, А.Кавалеров, А.Попруго, И.Тарапата.

Социально-психологическая драма.

Председатель колхоза назначает звеньевой молодую трактористку Марию, которая работает лучше остальных членов звена — мужчин. Он просит их помочь ей. Имеющий авторитет Черняк обещает это и объясняет остальным: мы — ей, она — нам. Света, сестра Марии, ругает ее за неспособность заставить Толика — члена ее звена, от которого она ждет ребенка, — жениться. Вместо того чтобы, как учила Света, пригрозить ему разрывом, Мария предлагает Толику жить в доме ее родителей. Те переживают, что они не расписаны. Мария рожает сына — Андрейку. Во время свадьбы Светы, которая нашла городского жениха, Мария едва не застает Толика с подружкой Зинаидой. Возвратившись из столицы после участия в популярной телепередаче, Мария убеждается, что Толик изменяет ей, и, несмотря на уговоры матери, выгоняет его из дома и из звена. Вскоре как передовику ей выделяют новой дом. Когда однажды ночью во время очередной страды Мария просит члена своего звена Маркевича помочь починить трактор, тот удивляется: молодая, красивая, ей бы мужа хорошего — что ей, больше всех надо? Мария отвечает, что ей надо больше, чем другим. Мария учится заочно в институте. Деревенские старики рассуждают, что она, наверно, пойдет замуж за шофера Сергея, который ее все время подвозит. Во время уборки дождливым летом Черняк говорит председателю, что для установления рекорда их звену не хватает площадей. Тот отдает им одно из полей соседнего звена: это будет победа всего колхоза. Звеньевой Тимофеич возмущается: лучшему звену — лучшие поля, лучшие дома без очереди. Мария выбивает у председателя облисполкома Петра Сергеевича новую технику. Тот считает, что ее пора делать председателем. В городе Мария случайно встречается с Толиком, который сообщает, что не женился, и выражает желание увидеть сына. Мария



С.Тормахова — Мария, Н.Сектименко — Толик

отказывает ему. На намеченное празднование победы звена Марии другие колхозники не приходят: пусть сами празднуют, у них своя работа есть. Мария решает, что звено не будет принимать новую технику. Возмущенный Черняк заявляет Марии, что она "выехала" на членах звена, своего добилась и должна дать и им почувствовать себя людьми. Оскорбленная Мария едет к Петру Сергеевичу, но, увидев в его приемной по ТВ репортаж о трудной уборке под дождем, уходит и идет посоветоваться к Свете. Та обещает, что ее муж найдет Марии работу в городе — будет жить, как все. Но Мария отвечает, что не хочет быть, как все, и возвращается в деревню, где узнает, что звено отказалось от новых комбайнов. Мария со своими товарищами продолжает уборку урожая.

"Неакрэсленасць пазіцыі аўтараў у адносінах да галоўнай гераіні, кампазіцыйная рыхласць, павярхоўнае ўяўленне аб праблемах сучаснага сяла, аб жыцці яго людзей — усё гэта прывяло да таго, што фільм атрымаўся расплывістым і непераканаўчым" (Цюрына Т. Кінагод-78 // ЛіМ. 30.III.1979).

"Новая лента... вызывает интерес уже своим названием — броским, "интригующим". И хотя взгляд зрителя сразу привлекают яркие солнечные краски, состояние тревожного ожидания не исчезает... Лирическая линия фильма, несмотря на достаточно стандартную, незатейливую фабулу, подкупает искренностью, убедительностью благодаря великолепной игре... актрисы... Пользуясь, казалось бы, ограниченной палитрой выразительных средств, она создает запоминающийся образ женщины удивительной душевной чистоты и щедрости... Героине сразу веришь, заражаешься ее добротой, душевной открытостью... Как-то неуловимо ощущается легковесность Анатолия... рядом с цельной, глубокой натурой Марии. В сцене, когда Мария, узнав об обмане, прогоняет Анатолия, актриса достигает высшей точки эмоционального накала без пафоса, взрыва страстей, а наоборот, за счет контраста между трагизмом происходящего и сдержанностью, достоинством своей героини... Если бы фильм был сугубо лирическим, то многозначительная неопределенность заголовка была бы оправдана. Но хотя и можно истолковать его как выражение напряженности труда хлеборобов, их определенной зависимости от прихотей погоды, все же личный и общественный планы в фильме не сливаются. Если... актерская игра "вытягивает" лирическую линию... то облегченное решение проблем современной деревни вызывает сожаление. Внешне, казалось бы, в картине немало проблем: и отношение к труду, и осуждение ненужной шумихи, рекордомании, и сложность взаимоотношений в коллективе, и порочные методы руководства. Но проблем, действительно, слишком много. В результате о каждой из них говорится скороговоркой... Члены звена Марии лишены индивидуальности, выступают скорее как безликая масса. Из-за этого и контакт, и столкновение Марии с коллективом понять и раскрыть трудно. Там, где по замыслу слова героини должны нести большую смысловую нагрузку, они риторичны, трафаретны. По законам драматургии характер такой цельности, как у Марии, должен раскрываться одинаково полно и в частной, и в общественной сферах. К сожалению, в картине этого осуществить не удалось. Поэтому выступление Марии по телевидению, встреча с руководством обкома, учеба в институте — всего лишь разрозненные эпизоды, не стянутые в единый узел логикой развития характера. Потому они оказываются иллюстративными... Просчеты сценария, несмотря на усилия режиссера и актерского ансамбля, сделали картину "сольным" фильмом" (Шаус Я. Судьба Марии // Сов. Литва. 27.XII.1979).

"...Создатели киноленты не сумели увидеть интересное в повседневной жизни сельской девушки, ее трудовых буднях, в широте ее духовного мира, ограничившись лишь показом "любовной истории"... Насколько же обедненными по сравнению с жизнью и во многом надуманными выглядят герои этого фильма... У зрителя... может возникнуть вопрос: при чем тут дожди, да еще на всей территории? В самом деле, затяжные дожди и грозы были, но... на сравнительно небольшой территории — в доме Марии... Да еще разве на телеэкране... Случайно Мария видит по телевидению документальные кадры о том, как труженики села сражаются со стихией, спасая урожай на размытых дождями полях. Мелькают упрямые, одухотворенные лица, руки, которые упорно выталкивают из грязи буксующие колеса. И диктор при этом произносит весомые, как зерно, слова: "Такова цена нашего сегодняшнего хлеба. Запомните эти лица, эти руки, этот энтузиазм. Вглядитесь в эти кадры..." И мы действительно жадно вглядываемся в эти кинокадры, снятые операторами-документалистами "Беларусьфильма" и включенные в художественную киноленту. Они-то как раз и представляют наибольший интерес. Вот где — в великом испытании физических и духовных сил, в борьбе за народное добро, в самоотверженном труде раскры-

вается во всей полноте и масштабности характер современного земледельца! Но от этого главного... создатели "Дождей по всей территории" и "Родного дела" почему-то ушли" (Резник И. А главное — за кадром // СГ. 1.IV.1980).

Библиография: Павлючик Л. Трудная счастливая судьба // ЗЮ. 20.VI.1978; Соловьев В. Судьба Марии // ВМ. 7.VIII.1978; Курносов Д. Удачного дебюта! // ГП. 8.VIII.1978; Павлючик Л. Семейная история // Кино [г.Рига]. 1979. № 2. С. 18; Бондарева Е. Проверять знаком качества // СБ. 27.V.1979; Красінскі А. Маладая кінарэжысура: задачы і праблемы // ЧЗ. 16.I.1980; Крупеня Я. "Дзе "птушка шчасця?" // МП. 25.I.1980; Саянкова Л. На мяжы спрошчанасці // ЛіМ. 1.II.1980; ВЗЭ. С. 52.

A social psychological film drama about the fate of a young woman who is a front-rank tractor driver. REVIEWS: the director intended to show a contemporary variant of the old theme of women's equality, its consequences; the indeterminacy of the authors' position, flabbiness of the film's structure, superficial ideas about the problems of the contemporary countryside and its people are obvious; in spite of the fairly standardized simplistic plot the film's lyrical line wins the heart with sincerity, cogency and the splendid acting of the actress playing the main role; the personal and the public do not merge together in the film: the authors did not manage to see anything interesting in a rural woman's everyday life and confined themselves to the "love story"; on the outside the film raises a lot of problems: a mania for records, complex relationships in a collective, depraved methods of administration, etc., but they are too many and they are dealt with only superficially; support characters are an impersonalized mass, that is why it is so difficult to understand the relations between the protagonist and the collective; in this part of the plot the heroine's cues are rhetorical and standardized; in spite of the efforts of the director and the cast the faults of the screenplay made the film a "solo" part for the actress; there are some keen observations, details, apt montage solutions, beautiful landscapes, atmosphere, but all this looks like a fortuitous mixture; the far-fetched character of the film's contents is especially obvious in comparison with the documentary sequences, which were included in the film, filmed by Belarusian film-makers during the arduous harvesting time.

ЖИВОЙ СРЕЗ (ЖЫВЫ ЗРЭЗ) (A FRESH CUT) — ч/б, обычн., 2 ч., 550 м, 20 мин., в/э 7.XII.1979 г.

По заказу ЭМТО "Дебют" к/с "Мосфильм".

Сц. В.Егоров; реж.-дипл. **Валерий Рыбарев**; оп. Ф.Кучар; худ. Е.Ганкин; комп. П.Альхимович; втор. реж. В.Скоробогатов; звукооп. Б.Шангин; монт. А.Можейко; худ.-грим. С.Спиридонова; ред. В.Хотулев; дир. Оноприенко. В ролях: Миша Бабуров (Вацек), В.Гостюхин (отец), О.Федоров (Стась), Н.Бражникова (мать); А.Вингура, Л.Баранчик, Т.Муженко, Л.Потякин, В.Лукошенко.

Философская киноновелла.

Экранизация по мотивам рассказа В.Потанина "Белые яблони".

Приз за лучший дебют по разделу художественных фильмов В.Рыбареву на II фестивале молодых кинематографистов г.Москвы (1980).

Первая послевоенная весна. Полусожженная белорусская деревня... В закадровом комментарии от имени взрослого героя — Вацека — говорится, что он до сих пор помнит запах гари... Отец Вацека, Игнат, по его словам, никак не привыкнет к тишине... Вацек вспоминает, что его беспокоила смутная тревога... Сосед Стась красит яблони... Вацеку кажется теперь, что чувство тревоги испытывали и яблони... Вацек жалел дядьку Стася, потому что любил, и не понимал, почему тот раздражает отца... Отец упрекает мать, что "путалась" со Стасем. Та просит его не говорить при ребенке. Отец выгоняет Вацека. Мать рассказывает о том, как жгли их деревню, как ей удалось убежать с маленьким Вацеком в лес, а когда она вернулась на другой день, увидела головешки на месте, где спалили односельчан. "Как жить, Игнат?" — спрашивает она. Расцветают яблони. Стась обещает, что первое яблоко будет Вацеку, радуется, что яблони не погибли. Вацек спрашивает, правда ли, что Стася расстреляли, а он выбрался из ямы и взорвал полицейских в районе? Стась подтверждает. Вацек интересуется, почему он один. Стась отвечает, что всю его семью сожгли немцы. На полустанке Игнат, Стась, другие мужики разгружают вагоны. Один из них вспоминает о партизанской жизни. Игнат раздражается, говорит, что в окопах их не видел, что хочет забыть войну. Ночью он поджигает сад Стася... Вацек не мог понять, как после такой войны не вымерло все зло, а осталось в душе отца и без



В.Гостюхин — отец

умысла ранило самого Вацека... Мать пытается остановить отца. Утром Вацек видит, как отец стоит на коленях перед Стасем... Игнат вернулся с войны без прежней доброты и не замечал этого увечья, но Вацек все равно любил отца остро и жалостливо, будто его обидели — отняли умение жить... Вацек видит это, убегает, плачет... Иногда Вацеку снится молодая мама, обещающая ему счастливую жизнь в будущем, а он знает, как распорядилась судьба, но оттого еще дороже ее наивные пророчества.

"Цельностью художественного решения, слитностью всех художественных компонентов отличается [этот] короткометражный фильм... Художник... и оператор... [активно способствовали] образному воссозданию атмосферы времени... В картине звучат прекрасные мелодии аутентичного полесского фольклора. В прологе снята жительница полесского села Анна Венгура, героиня ряда белорусских документальных лент" (Нечай О. Киногод-78: Заметки критика с седьмого смотра-конкурса фильмов, выпущенных киностудией "Беларусьфильм" в 1978 году // ВМ. 2.IV.1979).

"Закадравы голас чалавека, які стаў дарослым, вяртае нас у сённяшні дзень. Прыём гэты, хоць і традыцыйны, дакладна рассякае задуму фільма на дзве часткі: падрабязна паказаны эпізод з дзяцінства героя і скарочана расказана пра тое, якім герой стаў. Рэжысёр другое звёў да мінімуму — відаць, не знайшоў у літаратурным сцэнарыі пераканаўчага для невялікага фільма спалучэння

сённяшняга і мінулага. Гэта больш эцюд, чым навела, але эцюд, надзвычай трапны і дакладны ў абрысах" (Нікіфараў В. Фільм першы — як апошні... // ЛіМ. 25.V.1979).

"Парадоксально, но в [фильме]... почти нет вещей как таковых, они не бросаются в глаза, хотя, конечно же, и обстановка в комнате, и подробности деревенского дома присутствуют в кадре. Но ни один предмет не "солирует". Вся предметная среда организована столь гармонично и тонко, что оставляет впечатление "музыкального" фона, который на протяжении всего фильма насыщает общий его настрой, психологическую атмосферу, актерскую и изобразительную пластику... В фильме органично соединились два пласта, создавшие емкую, изысканную стилистику: скрупулезное, достоверно-фактурное воссоздание атмосферы послевоенного, еще не очнувшегося от войны быта, и осмысление происходящего, восприятие прошлого человеком современным, молодым, сумевшим с иной мерой пристальности взглянуть на него, почувствовать скрытый "нерв" рассказа, его особую интонацию. И сделать ее источником рождения тонкой, но выразительно и подробно "прорисованной" изобразительной стилистики фильма. Он снят то в сумеречные часы, то в рассветные, и черно-белое изображение здесь дает такое богатство свето-тоновых градаций, что невольно думается о том, что в цвете этого пока достигнуть не удается. Цвет огрубляет во многом изысканность светового рисунка... Эта особенность черно-целого решения придает как бы новое качество психологической атмосфере фильма, приобретает эстетическую ценность. Любопытно еще и то, что в фильме мало словесного материала, многое "рассказано" только с помощью пластики. Однако и закадровый голос не разрушает изобразительной канвы фильма, а дополняет ее еще одним измерением — глубинно-временным. Это монолог-воспоминание, тем самым как бы отдаляющий все происходящее; воздушная среда здесь не просто воздух — скорее метафора легкой "пелены", которой окутаны детские воспоминания. Современное художественное осмысление прошлого и в то же время постоянное "выдерживание" в кадре сложной, нюансной светотени — в результате дали емкое, цельное и поэтическое произведение" (Тюрина Т. Живописная документальность: Заметки о пластической стилистике современного белорусского кино // Неман. 1981. №7. С.170—173).

"...Множество дебютных работ словно бы говорит от имени своих авторов: "Вот видите, как славно все закончилось. И я такой же, как все. От меня невозможно ждать неприятностей. Поэтому мне вполне можно доверить картину". Получается не дебют, а охранная грамота... Вот такую странную картину... профессиональной морали часто демонстрируют нам сегодня начинающие. Подобное не может не удручать. Но еще в большей степени не могут не радовать "выбросы" из усредненной массы... Рассказ в [этой картине]... ведется с точки зрения мальчика лет двенадцати, наблюдающего возвращение к мирной жизни... Кто-то вернулся без ног, а кто-то без рук, кого-то не дождались, кому-то изменили. На этом фоне человек, явившийся домой целым и невредимым, при орденских планках, кажется редким счастливчиком, баловнем судьбы. Но авторский взгляд идет вглубь, открывает в этом удачнике самое страшное, самое чудовищное ранение, которое могла нанести война. Человек стал нравственным калекой, он так непоправимо изуродован душевно и духовно, что кричащие культяпки других рядом с его невидимой раной кажутся почти что признаком человеческого совершенства. Поразительно точно сделан художественный анализ этой контуженой, насмерть пораженной души. Надо думать, и Рыбареву вовсе небезразлично было его профессиональное будущее. И ему, конечно, хотелось получить следующую постановку, утвердиться в режиссерском качестве. Однако каждый кадр его картины заставляет чувствовать, что не профессия сама по себе ему важна. Важно выразить на экране духовную суть вещей именно так, как он их понимает. И суть эта оказывается столь же неповторимой, как неповторим и сам Рыбарев, его внутреннее устройство, способ мыслить и чувствовать. Оттого его профессионализм ничего общего с профессионализмом лекала и шаблона не имеет. И даже не в том дело, наверное, что он принципиальный противник лекал. Они ему просто не нужны. Не подойдут чужие... У него иной, еще неотлекаленный, извив души, иная линия душевного движения" (Соловьев С. "Лица необщим выраженьем..." // Экран 1980—1981. М., 1983. С. 17—18).

Библиография: Соловьев В. Молодые уходят в поиск // ВМ. 18.IV.1978; Дебюты // ЧЗ. 17.XII.1978; Цюрына Т. Кінагод-78 // ЛіМ. 30.III.1979; Бондарева Е. Проверять знаком качества // СБ. 27.V.1979; Паўлючык Л. Пачатак — палова шляху [Інтэр'ю з В.Туравым] // Маладосць. 1980. № 5. С. 179—180; Пересвет Л. Продолжение следует // МК. 16.X.1980; Саенкова Л. Знаки времени // СЭ. 1988. № 20. С. 16—17.

A philosophic film novella after V.Potanin's story *The White Apple Trees* about the first post-war spring in a Belarusian village. The film is the debut in feature films of the famous Belarusian film director V.Rybarev. A prize at a regional film festival of young cinematographers. REVIEWS: the film is characterized by an integral artistic solution and the fusion of all artistic components; it shows that a man who comes home safe from the battlefields of war turns out to be a moral cripple, and this rubs off on his son; the artistic analysis of this irretrievably mutilated soul has been done with surprising exactitude; though the director was helped by experienced film-makers, this forcefulness of the solution is determined primarily by his personality, his vision; the film's plasticity is expressive: the events are presented as if they were seen in the poetic light of memory; the film's airy environment, its subtle interaction of light and tone, the austerity and refinement of its visual fabric are unforgettable; the film makes use of the melodies of Polesye's authentic folklore; the traditional method of overvoice was used but the overvoice text does not dub the image but complements it so that they fuse together; every shot of Rybarev's film makes one feel that he cares not so much for the profession itself but for the necessity to express the spiritual essence of things the way he sees them, and this essence is as unique as the director himself, his mode of thinking and feeling.

ОБОЧИНА (УЗБОЧЫНА) (THE ROADSIDE) — цв., ш/э, 10 ч., 2574 м (вар. на бел. языке — 2574 м), 96 мин., в/э 6.IV.1978 г.

Сц. Н.Круговых, Ф.Конев; реж. **Вячеслав Никифоров**; оп. Э.Садриев; худ. В.Дементьев; муз. ред. С.Кортес; звукооп. В.Морс; втор. реж. Л.Фадеева; втор. оп. В.Делун; худ. по кост. А.Кавецкая; худ.-грим. Л.Хохлов; монт. В.Хантеева; ред. Р.Романовская; дир. А.Круковский. В ролях: А.Жигарь (Ленька Парасочка), М.Булгакова (Катерина Семеновна), Е.Шутов (Григорий Семенович), В.Самойлов (Волович), З.Осмоловская (жена Воловича), Л.Дребнева (Люся), А.Баранов (Витька), В.Платов (Николай Николаевич), А.Самойлов (Димка); З.Стомма, А.Беспалый, В.Титова, А.Кашперов, В.Мирошниченко, Е.Кравченко, К.Веремейчик, Т.Николаева, В.Коротаева, Т.Лагун, Е.Ковалева.

Социально-психологическая драма.

Экранизация по мотивам повести белорусского писателя Николая Круговых "Ленькина удача" (1974).

После демобилизации Ленька Парасочка решает работать в городе. Из родной деревни его провожают мать Катерина Семеновна и дядя Григорий Семенович. Перед отъездом у могилы Ленькиного отца, рано умершего от фронтовых ран, дядя наставляет его быть всегда человеком, не размениваться. Друг Леньки по армии Димка

устраивает его работать в автопарк. Парасочку ставят напарником к опытному водителю Воловичу. Ленька разыскивает на рынке девушку, которая ему понравилась во время одного из рейсов: Люся продает цветы. Однажды Волович заводит разговор о коммунизме. Парасочка считает, что его туда не пустят, поскольку Волович берет "левые" деньги (от своей доли Ленька отказался). Но Волович говорит, что это сейчас Ленька честный, а что будет, когда женится и потребности возрастут? Тот считает, что надо учиться. Волович убежден, что за деньги можно купить все, даже совесть, хотя его собственная не продается. Волович с Ленькой заезжают на склад к некому Николаю Николаевичу (он тоже начинал работать когда-то напарником у Воловича) купить дефицитный ковер. Волович восхищается его успехом в жизни. Директор автобазы переводит Парасочку к Димке, чтобы создать молодежный экипаж. Волович недоволен. Провожая Люсю, Ленька попадает в дом Воловича: Люся его дочь и у нее есть маленький сын Витька. В доме полно ковров, хрусталя, книг. Ленька предполагает, что у них бывает много гостей, но Люся иронизирует, что это не для гостей, а для красоты. Рядом с усадьбой Воловичей строятся новые многоквартирные корпуса. Жена Воловича плачет: только начали жить по-человечески, сколько труда вложено в сад и огород, а их скоро снесут. Ленька предлагает перевезти парники и ульи в деревню. Волович говорит ему, что благодаря овощам и цветам через год и он будет иметь свои "Жигули". Ленька отказывается переходить в молодежный экипаж и предлагает Люсе выйти за него замуж. Та сомневается: у нее сын — что ему девчонок мало? Леня говорит, что любит ее. Волович недоволен, что дочь перестала ходить на базар. Люся заявляет, что больше не будет торговать. Ленька объявляет родителям, что они подают заявление з загс. Мать переживает, узнав, что у Люси внебрачный ребенок. Мать и дядя приезжают к Воловичам познакомиться с Люсей. Катерина Семеновна дарит ей колечко, которое досталось ей от матери и которое она считает золотым. Но Волович обнаруживает, что оно позолоченное и позолота давно стерлась. Люся возмущена поведением отца. Волович сердится на нее, а Григорий Семенович одобряет. После отъезда Ленькиных родных Люся говорит отцу, что им с Леней ничего от него не нужно, но Ленька с этим не согласен. Воловичи перевозят теплицы в деревню. Григорий Семенович возмущается: целую ферму поставили. Шабашники, нанятые Воловичем и считающие его хозяином, не сумев заехать на грузовике во двор, пилят с его разрешения мешавшее им старое дерево, на котором обычно вьют гнездо аисты и которое сажал с Ленькиным отцом Григорий Семенович. Тот взрывается, крушит теплицы и говорит Воловичу, что тот по-волчьи среди людей рыщет, лишь бы с кого-нибудь содрать побольше: для него все чужие и он всем чужой. Приехав домой, Волович пьет, вспоминая слова Григория Семеновича, грозит, что тот ему еще заплатит. Люся говорит, что ей все надоело и уходит из дома, забрав Витьку, которого Волович пытался не отдать. Ему становится плохо, он плачет. К Воловичам приходит Ленька, узнает, что Люси нет. Находящийся в это время здесь Николай Николаевич иронизирует над убытками Воловича: один французский унитаз дороже стоит. Тот выгоняет его. Ленька понимает теперь, почему Люся ушла, и уходит сам. Николай Николаевич говорит Леньке, что тот потерял старика, у которого 50000 тысяч на книжке. Ленька называет его подонком, который думает, что все можно купить и продать. В диспетчерской Воловичу сообщают, что у него другой напарник. Волович приходит к своему дому, когда его сносят. Ленька, побывав у родных, возвращается с Димкой в город.



В.Самойлов — Волович, А.Жигарь — Ленька

"...Хацелася б, каб у мастацкім творы кожная дэталь працавала на вобраз... Напружанне нарастае, з'яўляюцца новыя героі, новыя клопаты... Музычным суправаджэннем гучыць у фільме "Балеро" М.Равеля — з такім жа нарастаючым развіццём тэмы. Вось спружына-спіраль разгарнулася да канца — і раскідала ўсіх. Фармальна поўнае супадзенне музыкі і сюжэта. Але ці дапамагае "Балеро" фільму?.. Значны і цікавы фільм хочацца бачыць дасканалым" (Трыгубовіч В. Роздум на абочыне // ЛіМ. 4.VIII.1978).

"Пожалуй, впервые в белорусском кинематографе столь остро затрагивается тема современного мещанства. Главный герой... бездуховный накопитель... собравший богатую библиотеку для внука ("Может, он ее продаст, — ведь тогда книги будут цениться еще дороже..."). В фильме показан мещанский уют, этот домашний "рай", в котором вещи властвуют над людьми. И все же сценарий... в чем-то предопределяет чрезмерно однозначное деление героев на "положительных" и "отрицательных", прямолинейность их характеристик" (Нечай О. Киногод-78 [Заметки критика с седьмого смотра-конкурса фильмов, выпущенных киностудией "Беларусьфильм" в 1978 году] // ВМ. 2.IV.1979).

"Хотя авторы начинают разоблачать Воловича с первых кадров фильма... В.Самойлов играет натуру крупную. Иначе не было бы и драмы краха личности. И если фильм не поднимается до глубокого социального исследования, то это... следствие нередко проявляющейся в нашем кино тенденции показывать процесс без вызвавших его причин. Потенциальная конфликтность ситуации ослабла еще из-за того, что носитель противостоящей собственничеству морали... Григорий Семенович... оказался человеком без сколько-нибудь убедительных поступков. Рондообразное построение, сюжетная завершенность, к которым стремился постановщик, демонстрируя в ряде моментов достаточно высокий профессионализм режиссуры, обернулись камерностью содержания. Тема "жизненной обочины" прозвучала как частная история, а не острая проблема" (Бондарева Е. Проверять знаком качества // СБ. 27.V.1979).

"Чрезмерность в изобразительной экспрессии, как и ее недооценка, — одна из крайностей живописной стилистики, особенно когда она не вытекает непреложно из всего материала фильма... "Обочина" — психологическое исследование личности, поставленной перед вопросом: что есть мнимые и истинные ценности жизни. Герой... картины — натура, формирующаяся и в социальном и психологическом планах. Сюжет строится на раскрытии нравственного конфликта между ним и оказавшейся гораздо более сильной личностью матерого мещанина. Все максимально приближено к реальности. Люди, окружающие героя, имеют вполне определенные судьбы, характеры. Пластическое решение фильма требовало предельно детальной проработки среды, в которой находится герой. Камера оператора... фиксирует эту среду точно и выразительно. Но вскоре в силу режиссерских и драматургических ходов в изобра-

зительном решении начинает появляться условность. Экспрессивность изображения, густые мрачные тона, зловещий колорит, многократно повторенный образ готового рухнуть под напором ветра старого дерева должны, по мысли авторов фильма, символизировать душевные муки героев. Однако эта условность, не проведенная последовательно по всей стилистике картины, только подрывает доверие к происходящему" (Тюрина Т. Живописная документальность: Заметки о пластической стилистике современного белорусского кино // Неман. 1981. № 7. С. 170).

"[В картине] проявилась определенная наблюдательность, точность психологических характеристик или социальных зарисовок, но... что-то помешало [ей] стать явлением заметным, своеобразным... В фильме... где героем должен был стать Леня Парасочка, молодой шофер, в центре неожиданно оказался его напарник —ярый мещанин Волович, потому что опытный В.Самойлов просто "переиграл" молодого... А.Жигаря, и режиссер невольно начал уделять образу Воловича больше внимания, а это внесло перекос в художественную систему и повлияло на итог фильма" (ЖПБК. С. 14—15).

Библиография: Бондарева Е. Ситуации и герои // СК. 21.VII.1978; Трыгубовіч В. Роздум на абочыне // ЛіМ. 4.VIII.1978; Крупеня Я. На абочыне // МП. 5.I.1979; Цюрына Т. Кінагод-78 // ЛіМ. 30.III.1979; Кривченко Г. Сколько длилось застолье? // СЭ. 1979. № 7. С. 15; Актеры и роли // СЭ. 1979. № 15. С. 12; Бондарева Е. Что в имени твоем, киногерой? Заметки о современной теме в белорусском кино // Неман. 1980. № 1. С. 156—157; Туров В. Место в общем строю // КБ. 1980. № 12. С. 69; Бондарева Е. Экран и современность: Проблемы и герои // СБК. С. 71; Бондарава Е. Больш чым прафесія... [Гутарка з В.Нікіфаравым] // МБ. 1986. № 1. С. 34.

A social psychological drama after the Belarusian writer N.Krugovykh's novel *Lionka's Good Luck* about a young man's confrontation with philistinism. Directed by the famous Belarusian film director V.Nikiforov. REVIEWS: contemporary philistinism as a social phenomenon and a social evil is looked at as if through a magnifying glass; the director intends to show the philistines' lack of spirituality, a philistine's spiritual bankruptcy; the screenplay determined an oversimplistic division of the characters into positive and negative; usually (in this film, too) the director puts a strong personality in the center of the plot situation; the focus was to have been the young hero, instead it was the philistine because the experienced actor "overplayed" the young one and the director started to give him more attention, and this resulted in the shift of emphasis in the film's artistic system; Samoilov creates a complex multi-faceted character while his antagonists are much weaker and turned out to be characters with no convincing deeds; the film demonstrated keenness of observation, accuracy of psychological characteristics and social sketches, the director of photography subtly reproduced the atmosphere, but there is no discovery of the character of a person whose collapse would have stirred the viewer; special subtlety and non-straightforward solutions were needed because the film explores the spiritual sphere, the sphere of private life; however, one can see straightforwardness and overplaying which are obvious in the visual aspect and music of this extraordinary film (the director makes use of Ravel's *Bolero*, but it hardly helps to reveal the theme); the film did not turn into a deep social analysis: this is the consequence of the frequently reflected tendency in the movies to show a phenomenon without analyzing its causes; the theme of the "sidewalk of life" looked like a private story, not as an acute problem.

ПОГОВОРИМ, БРАТ... (ПАГАВОРЫМ, БРАТ...) (LET'S HAVE A TALK, BROTHER...)

— цв., ш/ф и ш/э, 14 ч. (2 сер.), 4639 и 3712 м (1-я сер. — 2327 и 1861 м, 2-я сер. — 2312 и 1851 м), 138 (69+69) мин., в/э 10.IX.1979 г.

Экспортный вар. 1979 г. по заказу в/о "Совэкспортфильм" (ш/э, 12 ч., 3293 м).

Сц. Г.Кушниренко, Ю.Чулюкин, А.Иванов; реж. **Юрий Чулюкин**; оп. В.Макаров, В.Захарчук; худ. В.Кубарев; музыка, текст песен и исп. А.Градского; звукооп. Г.Басько; втор. реж. Р.Мирский, О.Макарихин; втор. оп. Б.Гальпер; реж.-монт. Т.Лихачева; худ.-грим. Н.Немов; худ. по кост. П.Липатов; худ.-декор. В.Крупник, И.Романовский; ред. С.Поляков; дир. М.Фишкин. В ролях: Ю.Григорьев (Митька), А.Голобородько (Петр), А.Кочетков (Антон), И.Малышева (Вера), Л.Смирнова (Настя), Н.Мерзликин (Федор), А.Ванин (Сердюк), В.Ильичев (Жмаков), В.Уан-Зо-Ли (Пак); А.Пороховщиков (Новиков), А.Печников (Назаров), Е.Райков (Райко), Г.Егоров (Куницын), В.Захарьев (Лавруша), Б.Гитин (Соболь), С.Станюта (Дарья), И.Степанова (Павлик), Б.Владомирский (дед Герасим); Д.Орловский, В.Шальгин, Г.Рогачева, А.Беспалый, В.Сичкарь, В.Грицевский, П.Юрченков, В.Дапконас, А.Кашперов, В.Потокин, Г.Румянцев, В.Гусаков, Б.Ван-Тен-Тау, Т.Муженко, А.Вигдоров, Р.Шмырев, М.Бочаров, М.Калинкин, А.Аржиловский.

Совместное производство с к/с "Мосфильм".

Героико-приключенческий фильм.

Приз и диплом творческому коллективу "за разработку приключенческого жанра в киноискусстве" на XII ВКФ (Ашхабад, 1979).

"60-летию Ленинского комсомола посвящается..." 1922 год. На Дальнем Востоке продолжается гражданская война. Бежавший из тюрьмы большевик Петр Кокорин участвует в заседании подпольного комитета, где обсуждается подготовка крупной операции партизан. В глухой лесной деревне располагается отряд знаменитого партизанского командира Антона Туманова, в котором сражается Митька Кокорин — младший брат Петра. Он влюблен в медсестру Веру. Митьку вызывают в штаб, где он встречается с братом. После каторги и тюрьмы Петр болен. Его помещают в лазарет. Настя, жена партизана Федора, советует обратиться к китайцу Паку, который лечит травами. Партизаны с помощью отвлекающего маневра отцепляют на полном ходу от состава белых несколько вагонов с оружием. В операции участвует еще не совсем оправившийся после болезни Петр. Вера переживает за него. После операции Митька обращается к Петру: "Поговорим, брат". Петр рассказывает Вере, что брат с детства мучает его трудными вопросами. В штабе белых разрабатывается операция по разгрому



А.Голобородько — Петр, Ю.Григорьев — Митька

партизан, помочь в проведении которой должен проникший в отряд Антона агент. Для выполнения крупной партизанской операции несколько отрядов должны объединиться. Чтобы обеспечить секретность, решено никого не выпускать из деревни. Не пускают и пытавшегося пойти в горы за травами Пака. Антон посылает Митьку за отрядом Назарова. Зайдя по дороге в хату лесника, Митька попадает в руки белых разведчиков, но ему удается бежать. Ночью, возвращаясь с отрядом Назарова, Митька замечает в горах сигнальные огни. Он просит Назарова никому не говорить о них, потому что хочет сам поймать шпиона. В лазарете Митька рассказывает о своих "подвигах", потом опять разговаривает с братом — о любви. Ночью он сторожит, борясь со сном, появление огней, а заметив их, скачет туда и преследует неизвестного.

Неизвестному удается скрыться. Митьку отправляют в разведку. Забравшись в пустую бочку, он подслушивает разговор казаков и узнает, что белые собираются перекрыть партизанам выход из долины. Казаки сбрасывают бочку с обрыва, но Митька отделывается синяками и царапинами. Партизаны понимают, что оказались в ловушке. Остальные отряды ждут их в Тигровой пади. Принимается решение прорываться с боем. Петр, Антон и тигролов Сердюк обсуждают, кто же предатель. Подозрение падает на Пака. Вера признается в любви Петру. Это видит партизан Жмаков и рассказывает Митьке. Тот, не веря, бросается в драку. Его едва не выгоняют из отряда, но Сердюк защищает его. Командование ограничивается выговором. Сердюк предлагает Митьке последить ночью за Паком. Они видят, как тот подает сигналы. Белые офицеры, принимающие сообщение, говорят, что Пак на самом деле — японский самурай, разведчик, работающий и на их разведку. Партизаны задерживают Пака якобы за нарушение запрета выходить из деревни, но отпускают, а затем следят за ним. Он пытается уйти через пещеру в горах. Партизаны убивают его. Обнаруживается дорога через пещеру на Жуковку, которую должно атаковать партизанское соединение. Белые наступают на партизанскую базу. Партизаны оставляют в деревне засаду, которая должна задержать белых, пока основные силы и мирное население уйдет через горы. Федор беспокоится о своих родных, не приехавших с хутора. Туда отправляют Веру и Жмакова. На хуторе появляется разведка белых. Почувствовав неладное, Петр и Митька скачут на хутор и уничтожают врагов. Они остаются здесь, чтобы задержать белых, а Настю, ее мать Дарью, сына Павлика и Веру отправляют в деревню. Прочитав по дороге письмо, написанное Петром Антону, Вера возвращается. Женщины с детьми боятся лезть на скалы. Настя подает им пример. Лестница обрывается и Настя падает, получив тяжелые травмы. Все поднимаются по скалам. Настю поднимают на носилках. Белые посылают на хутор отряд. В ожидании боя Митька вновь говорит: "Поговорим, брат". Он сожалеет, что не совсем "подходящий" для новой жизни. Начинается бой. Братьям удается задержать белых, но, когда они зовут Жмакова, отправленного с лошадьми в лес, оказывается, что он, струсив, сбежал. Петра убивают, а Митьку тяжело ранят, но он добирается до леса. Вера встречает Жмакова и убивает его, догадавшись, что он предал. Верный конь Митьки находит его. Партизанская засада отходит от деревни к горам. Белые пытаются догнать их, но партизаны взрывают за собой пещеру. Вера и Митя встречаются в лесу. Он рассказывает о гибели брата. Красная конница атакует Жуковку.

"[Петр и Митька] раскрываются с убедительной полнотой, выступая не как функциональные фигуры сюжета, но как личности, выражающие себя и свое героическое время... Они — два разных начала в системе движущих сил революции. Петр — начало идейное, организующее, разумноволевое. Митька — стихийное, необузданное, эмоциональное. Время революционной борьбы знало и то, и другое... и в этом смысле фильм... воспринимается как правдивое... повествование... [Он] увлекает... не только традиционными атрибутами приключенческого жанра. В нем есть и трогательная лирическая линия — рассказ о неразделенной любви... и колоритные, запоминающиеся фигуры второго плана" (Савицкий Н. Сильные духом // СФ. 1979. № 8. С. 10—12).

"...Задума сцэнарыя падказана... апавяданнем А.Фадзеева "Асобны камуністычны"... У адрозненне ад гісторыка-рэвалюцыйных стужак папярэдніх гадоў... як "Валачаеўскія дні" або "Пароль не трэба", [гэты] фільм... перш за ўсё відовішча... яркае і дынамічнае... Драматургі пабудавалі яго як каскад атракцыёнаў, адзін больш галавакружны за другі... Карціна была задумана і здымалася як вестэрн. Але для вестэрна... фільм цяжкаваты і залішне расцягнуты. Ужо ў канцы першай серыі аўтары пачынаюць паўтараць трукі і сітуацыі... Да жанру кінааповесці карціну таксама аднесці цяжка. Яна для гэтага лёгкаважкая. Іншы раз пастаноўшчыкі насуперак жанру "бяруць на ўзбраенне" то псіхалагічную драму, то меладраму, то гераічную камедыю. Ад гэтага жанравага разнабою, living рознастылёвасці фільм робіцца мазаічным... Ён празмерна перагружаны галоўнымі дзеючымі асобамі і масавымі сцэнамі... Гэта ў нейкай меры зніжае каштоўнасць наогул захапляючай прыгодніцкай стужкі" (Крупеня Я. Тых дзён не змоўкне слава // Звязда. 20.IX.1979).

"Принято почему-то считать, что приключенческий жанр с железной необходимостью диктует сумму специфических приемов и условий сюжетосложения, за границами которых неизбежно остается психологическая сложность... Когда последняя все же присутствует... это... ставится в заслугу авторам, нашедшим в себе силы "выйти" за рамки жанра. А как же тогда "Тринадцать", "Белое солнце пустыни", "Мертвый сезон"?.. Перед создателями приключенческого фильма стоит обычно иная трудность... "Так не бывает"... [Они] должны постоянно помнить о возможности произнесения подобной скептической фразы... Об этом хорошо помнили авторы [этого] фильма... Герой его... совершает в экстремальных обстоятельствах немыслимые, находящиеся на грани сказки поступки... Но во все это веришь потому, что в фильме этом — и в его историческом фоне и в некоторых персонажах — присутствует та "заземленность", та мера бытовой и психологической оправданности (назову прежде всего старуху Дарью — блистательную работу... С.Станюты), которая несет в себе спасительную достоверность. И эта последняя — такова психология зрительского восприятия — счастливо распространяется и на самые фантастические происшествия... Поверив в бесшабашную, сверхчеловеческую удаль... Митьки... зритель с возрастающим доверием и участием следит за перипетиями его духовного становления. И тут основную драматургическую нагрузку принимает на себя история взаимоотношений... братьев Кокориных и... Веры... Так в [фильм]... входит столь важная для юношества тема воспитания чувств... вбирая в себя мысли об ответственности человека перед лицом истории и перед самим собой, о добре и жестокости, о верности, истинном товариществе и вероломстве, предательстве... Мысли эти преподносятся не в виде готовых словесных блоков в паузах между стремительно проносящимися... эпизодами. Они возникают в результате осмысления этих эпизодов... Столь же поучительной, как и магистральная линия Митьки, оказалась... и история предательства... Жмакова... Убедителен фильм и в изображении вражеского окружения... Беседа двух братьев такая, какую жаждет Митька, все время откладывается... И все же будем считать, что беседа эта состоялась, если фразу [эту]... разуметь как обращение к зрителю..." (Ольшанский И. Не только приключения // СК. 21.IX.1979).

"...Твор... перанаселены персанажамі. З усяго натоўпу... цягнешся душой... да... Міцькі... Здаецца, ён наогул адзін мае... чалавечую сутнасць... Так, пачатак гэтай стужкі вытрыманы ў духу героіка-рэвалюцыйных і рамантычна-прыгодніцкіх фільмаў... І ўсё роўна... гэты жанр уключаны ў агульную сістэму эстэтычных крытэрыяў і

прадугледжвае пэўную вернасць рэаліям рэчаіснасці... Прымусіць гледача паверыць у праўду малаверагоднага! Бываюць і такія парадоксы... Гэты фільм... не прымушае... Ён адзін з тых, якія ствараюць адпаведны настрой... Згаджаюся, у такіх фільмах псіхалагізацыі, як у Дастаеўскага, ніхто не чакае. І ўсё ж... Хочацца паверыць. У становішча, якое прымушае чалавека рабіць свой подзвіг, зыходзячы з асаблівасцей характару, нораву, светапогляду. У фільме... гэтага і нестае... Здаецца, нібы большая мера ўмоўнасці ў мастацтве дае магчымасць лягчэй стварыць ідэальнага героя. Ды затое дзейнічае і "тармазная" сістэма сярэдневерагоднага праўдападабенства" (Саянкова Л. Законы жанру? Мабыць, яны... // ЛіМ. 28.ІХ.1979).

"Воспетое в народных песнях и легендах революционное прошлое органически входит в художественную структуру фильма, трансформируя привычный приключенческий жанр в героически-возвышенную сказку. Народно-эпическое начало картины усиливается величественной природой Приморья. Форма отнюдь не наносит ущерба содержанию... Ю.Чулюкин с подкупающим мастерством, художественным тактом и вкусом соединяет два плана: реально-исторический и легендарно-сказочный — второй план наплывает на первый, погружает его в романтическую дымку. Эти два плана неразделимы и в построении характеров... Петр и Митя воплощают в себе черты своего времени, но вместе с тем — это традиционо-сказочные герои-братья: один умный и серьезный, второй — легкомысленный... Хитрый, замаскированный враг Пак... изображен теми же средствами. Это опытный японский разведчик, но благодаря тонкой игре [актера]... и режиссуре в нем ощущается нечто от коварного, изобретательного сказочного волшебника. В столкновении двух сторон побеждают не просто ум и смелость. Согласно народной морали побеждают добро, справедливость... За внешней непритязательностью, легкостью построения — отточенное мастерство режиссера, сумевшего соединить революционно-романтический пафос, фольклорное начало со зрелищностью, упругим кинематографическим ритмом... Отважные подруги бойцов отряда, как и подобает героиням русской сказки, красивы, добры, верны и смелы. И, конечно же, главная актерская удача — это великолепная игра Ю.Григорьева... Стилевые особенности фильма удачно акцентируют музыка и песни... Фильм... украсил яркую галерею советских лент, посвященных героико-революционной теме" (Шаус Я. "И останутся, как сказка..." // Сов. Литва. 4.X.1979).

"Прилив почты чаще всего бывает связан с лентами, которые отвечают нравственным ожиданиям зрителя, угадывают его духовные потребности... "Я вспомнила свою молодость и то, как по четыре-пять раз подряд ходила на "Чапаева"... Давно не было такого жизнерадостного фильма..." Но память подскажет несколько названий фильмов, обращенных к событиям тех же лет, которые... все же не вызвали такой горячей признательности. И сюжеты были увлекательными, и картины боев впечатляющими, масштабными, и участвовали популярные актеры, а душевный контакт со зрителями... возникал не всегда. Такой, чтобы иной из них написал: "Предлагаю этот фильм показывать с утра по телевидению, чтобы на весь день люди получали заряд бодрости, оптимизма и веры в свои силы"... Не только напряженностью и динамикой драматургического действия объясняют зрители свой интерес к этой ленте. "В фильме, помимо приключенческой канвы... глубоко и достоверно раскрыты характеры главных героев"... Многие приписывают главную причину успеха... талантливой игре [Ю.Григорьева]. Этот по-настоящему народный персонаж в своей традиции уходит глубоко в историю нашего киноискусства. Митька... наследник знаменитого Петьки из "Чапаева", он такой же носитель раскрепощенного революцией народного характера, в котором бурно, ярко проявляется неистребимость одаренной личности, обаятельное жизнелюбие... Редакция получила и сердитые письма... Иной зритель не приемлет условность приключенческого жанра" (Локтев А. "Весь фильм он улыбается..." [Обзор писем зрителей] // СЭ. 1980. № 7. С. 16).

"Нельзя сказать, что юный зритель обойден кинематографом по части приключений... Но вся беда в том, что подросток не в состоянии подойти к [их] потоку... дифференцированно. Мальчишке все равно интересно. Но важен в конце концов педагогический результат. В этом плане фильм... вносит весомый вклад в дело воспитания молодежи в лучших традициях революционного прошлого... Привлекателен, внутренне понятен и близок юному зрителю главный герой... Митька необычайно удачлив... Но его удача — не слепое везение, а неукротимая воля бойца революции, помноженная на личную храбрость и ненависть к врагам... В этом логика героико-романтического характера. Внутренне Митька... всегда настроен на победу, и он побеждает, хотя врагов во много раз больше" (Фролов Г. Романтика революции // УГ. 25.XI.1980).

"...Отдав почтительную дань приемам и канонам "хрестоматийного" приключенческого фильма, авторы обогатили его... и эпическим размахом массовых сцен, и бережным воссозданием атмосферы давно отгремевшей эпохи, и пристальным вниманием к душе человека. Доминируя в картине, вестерн часто уступает место то жесткой конкретности психологической драмы, то непринужденной интонации героической комедии, то приподнятой патетичности баллады. А "зонги" и музыка... пронизанные сегодняшними ритмами, придают ему обобщенно-условный характер. Такая жанровая полифония, которая у неопытного постановщика могла бы обернуться простой эклектикой, в режиссерской партитуре Ю.Чулюкина органично сливается в захватывающий, эмоционально приподнятый рассказ... Образ врагов дан "общим планом", но и здесь есть весомые актерские удачи. В первую очередь это относится к работе А.Пороховщикова" (Павлючик Л. Смелого пуля боится // ЗЮ. 22.X.1980).

"...Частое обращение нашего кинематографа к эпохе гражданской войны преследует... сугубо профессиональную цель. Не секрет, что наш зритель очень любит приключенческие, остросюжетные фильмы, и не секрет, что потребность эта удовлетворяется зачастую за счет зарубежных боевиков. Всем... памятен успех "Великолепной семерки" и прочих ковбойских фильмов, хотя качество многих из них оставляло желать лучшего. Противопоставить этой ковбойщине можно было только одно — свой отечественный вестерн... Сначала это было "Белое солнце пустыни", затем две серии "Неуловимых"... По части зрелищности, занимательности, режиссерской выдумки [они] ничуть не уступают самым популярным зарубежным вестернам. Причем их создателям удалось найти собственный стиль киноповествования... Казалось бы, мы вправе были ждать появления новых добротных приключенческих лент. Увы... Все последующие вестерны о гражданской войне (а их уже насчитывается несколько десятков) оказались посредственными, эпигонскими... Невероятно, но факт: опыт В.Мотыля и Э.Кеосаяна... канул, по сути, в небытие; зато опыт создателей "Великолепной семерки" и иже с ними получил широчайшее распространение... Чем дальше разворачивается киноповествование [в нашем фильме], тем все отчетливее обнаруживаются истинные намерения авторов... поразвлечь и поразить зрителя разного рода неожиданными сюжетными вывертами и эффектными кинотрюками... И вот уже партизаны, в недавнем прошлом обыкновенные крестьяне и рабочие, становятся заправскими ковбоями, которые... конечно же, дурачат, как хотят, своих недалеких, нерасторопных врагов" (Шапошников В. Широкий экран и пустующий зал // Сибирские огни [г.Новосибирск]. 1982. № 7. С. 159—160).

"...К концу 70-х годов события прошлого все чаще изображаются на экране в форме остросюжетных приключенческих боевиков, переполненных сценами погонь, убийств, похищений и переодеваний. При этом авторы нередко как бы упускают из виду подлинные исторические причины и социальные конфликты периода революции и гражданской войны... Если лучшие ленты о гражданской войне, снятые [ранее]... ("В огне брода нет", "Белое солнце пустыни", "Служили два товарища" и др.), при всем различии жанровой специфики отличали

революционный пафос, историческая правда, жизненная достоверность человеческих характеров, то этого не скажешь о таких картинах, как "Ищи ветра"... "Поговорим, брат..."... "Последняя охота"... и др., являющих собой скорее серию зрелищных аттракционов, перенасыщенных постановочными трюками, натуралистическими сценами и бессмысленными красивостями" (СК-70. С. 86—87).

"...В 70-е годы [в фильмах героико-приключенческого жанра] наблюдается тяготение к использованию жанровой структуры вестерна... а также к усилению комедийного элемента. Последняя тенденция нашла отражение [и] в [этом] фильме... Она ведет отсчет от "Красных дьяволят" И.Перестиани... В 60-е годы ее возрождение связано с новой экранной версией повести П.Бляхина — фильмом "Неуловимые мстители"... К этой разновидности жанра относят "Белое солнце пустыни"... "Бумбараш"... "Достояние республики"... "Гори, гори, моя звезда"... и др. Е.Бауман в исследовании "Юмор и сатира в серьезном фильме" называет эти фильмы комическо-приключенческими и замечает, что они, как и жанр героико-романтической комедии или трагикомический мюзикл, определены интересом к герою, сочетающему героические, драматические, романтические и комедийные начала. В [этом] фильме... нет открытия новых возможностей жанра, но традиция продолжена профессионально, причем умело использована и комедийная тенденция. Главное достижение фильма — его герой... ведущий жанровое происхождение от сказочного неунывающего Иванушки-дурачка... Его лихие приключения временами явно напоминают комические трюки... Комическая стихия (связанная в основном с этим образом) доводится здесь до пределов допустимого. Воспринять ее помогает органичность актера, естественно, легко, азартно играющего роль... Тактично введен мелодраматический мотив... В общем в фильме умело использованы возможности самого героико-приключенческого жанра и возможности его естественного сочетания с комическими и мелодраматическими элементами, что определяется одинаковым уровнем жанровой условности. Но все же в фильме есть стилистические противоречия. Часть эпизодов, образов выдержана на уровне традиционного жанрового решения, чувствуется стремление к созданию достоверного социально-бытового фона. Порой на стыке с эпизодами, насыщенными трюками, возникает зазор. В таких фильмах, как "Достояние республики", "Бумбараш", особенно "Белое солнце пустыни", стилистика более цельная. Стилистические перепады возникают и между манерами игры разных актеров" (Зайцева Л. История далекая и близкая // СБК. С. 154—156).

"234—235 [8]. "Поговорим, брат..."... по 32,8 млн. [зрителей] на серию" (Кудрявцев С. Чемпионы советского кинопроката [с 1940 по 1989 год] // ЭиС. 15.V.—22.V.1997).

Библиография: Прохоров А. "Поговорим, брат!" // СЭ. 1978. № 19. С. 14—15; Цюрына Т. Кінагод-78 // ЛіМ. 30.III.1979; Нечай О. Кногод-78 [Заметки критика с седьмого смотра-конкурса белорусских фильмов] // ВМ. 2.IV.1979; Гавричкин В., Черепанов Ю. Широкий экран жизни // Известия. 14.V.1979; Бондарева Е. Проверять знаком качества // СБ. 27.V.1979; Павлючик Л. Духом окрепнув в борьбе... // СЭ. 1979. № 14. С. 12; Чулюкин Ю. Людмила Смирнова // СФ. 1979. № 8. С. 10—12; Зеленко Н. Поговорим, брат... // СКЗ. 1979. № 9. С. 1—2; Славич Ю. В жанре вестерна [Беседа с Ю.Чулюкиным] // Кино [г.Рига]. 1979. № 9. С. 10—11; Медведев А. Молодость революции // Веч. Москва. 4.X.1979; Суменов Н. Что за приключениями? // Правда. 27.XII.1979; Поликарпова Т. По долинам, по загорьям // СК. 18.VII.1980; Туров В. Место в общем строю // КБ. 1980. № 12. С. 68; ЖПБК. С. 8; ВЗЭ. С. 17—19.

A heroic adventure film about the Far East partisans' heroic deeds during the Civil war. Co-production with "Mosfilm Studios". Directed by the famous Soviet film director Yu.Chulukin. A prize at the All-Union Film Festival. 8th on the list of the 20 most popular Belarusian films, which was seen by an audience of 32,8 mln viewers in movie-theaters (till 1990) all over the USSR. REVIEWS: the authors gave their due to the traditional adventure film, but they also enriched it with the epic scale of mass scenes, careful re-creation of the epoch's atmosphere; the Soviet viewers' need for adventure films is often met with the help of foreign thrillers, which can be contrasted only with our own hits, westerns in particular; such highly professional films with their own style appeared only in the mid-1960's (*The White Sun of the Desert, The Avengers Not To Be Caught*), but those which followed were mediocre imitative films, like this one; this is a bright dynamic spectacle where the plot is built up as a variety of attractions; Mitka's part was the best acting performance; in their reviews the viewers called the film exceptionally cheerful and the protagonist an heir to Petka from the film *Chapayev*; of interest are support roles (S.Stanyuta is magnificent); the film's stylistic peculiarities are successfully emphasized by A.Gradski's songs and music; the adventure film is transformed here into a lofty heroic fairy-tale, and the director combines the real-historical and the fairy-tale-legendary planes in good artistic taste; the heroes who are brothers are traditionally fairy-tale-like: one is smart and serious, the other is descended from the ever-cheerful Ivan the Fool; the folklore and epic quality is intensified by the Primorye's majestic nature and the image of the taiga; beside the use of the genre structure of the western, in the 1970's one can notice the intensification of the comic element in the adventure films dealing with the Civil war (*The White Sun of the Desert, Bumbarash*, etc.), and it is reflected in this film, too; the comic and adventure perspective is determined by the interest in the hero who combines heroic, dramatic, romantic and comic qiualities.

ПРОШЛОГОДНЯЯ КАДРИЛЬ (ЛЕТАШНЯЯ КАДРЫЛЯ) (LAST YEAR'S QUADRILLE)

— цв., обычн., 7 ч., 1953 м, 71 мин., в/э 24.XII.1978 г.

Др. назв. "Встреча".

По заказу Государственного комитета СССР по телевидению и радиовещанию.

Сц. А.Проценко; реж. **Юрий Цветков**; оп. А.Клейменов; худ. В.Гавриков; комп. Е.Глебов; стихи Р.Бородулина; звукооп. С.Урусов; втор. реж. В.Ковальчук; втор. оп. А.Сенькин; худ. по кост. Г.Терещенко; худ.-грим. Л.Емельянов; монт. Л.Цыпкина; пост. танцев Э.Турусовой; ред. Л.Пташук; дир. С.Терещенко. В ролях: О.Жулина (Тоня), А.Костылев (Леня), Е.Морозова (Жанна), А.Овчинников (Юрка), В.Ананьина (Прасковья), Ф.Шмаков (Трошенька), А.Жданов (Петька), Г.Макарова (бабушка); Т.Бобова, А.Коваленко, Е.Нестерович, В.Ушаков, Н.Черкес, Р.Шмырев.

Мелодрама.

Телеэкранизация по мотивам повести Н.Сухановой "Кадриль" (1973).

Выпускник Политехнического института Юра сообщает своему другу Лене, что заметил в толпе, но не сумел догнать их общую знакомую по прошлому лету Тоню... Студенты-энергетики Юра, Леня и Жанна проходят практику в деревне. В Доме культуры на танцах ребята замечают симпатичную девушку, которая прекрасно танцует кадриль, начинают ухаживать за ней на спор — чья возьмет, а неудачник должен будет отойти в сторону. Этот разговор слышит их квартирная хозяйка доярка Прасковья, работающая вместе с Тоней на ферме, и говорит Жанне, чтобы "уняла" своих приятелей. Прасковья рассказывает ребятам про Тоню: живет с бабушкой, есть еще дядя, которого Прасковья называет Трошенькой, столяром, —ему Тонины кавалеры подносят выпить. Тоня явно предпочитает Леню. Тот предлагает помочь ей поступить в институт: не век же с коровами быть. Тоня обижается: может, она хочет стать дояркой-рекордсменкой, а потом уже серьезно говорит, что здесь

она своя среди своих. Леня признается, что Тоня ему очень нравится. Та советует не спешить. Юра делает вывод, что он третий лишний. Жанна слышит разговор Лени с Юрой и рассказывает Тоне, что ребята от скуки поспорили на нее. Тоня догадывается, что Жанна боится потерять Леню, на которого имеет виды (Юра называет его будущим светилом энергетики). Жанна звонит декану и просит, поскольку в деревне якобы нет никакой практики, перевести их в город. От обиды Тоня спорит с Прасковьей на бусы, что это ребята будут за ней бегать и коров доить. Ей удается этого добиться, после чего она их прогоняет. Жанна объявляет ребятам, что их отзывают в город. Перед отъездом те решают сходить в гости к Тоне и, помня слова Прасковьи, берут с собой бутылку. Юра уговаривает бабушку и Трошеньку отпустить Тоню в город. Трошенька оказывается полковником в отставке, у которого в Минске есть квартира, сберегаемая для Тони (он бобыль). Тоня возмущается, почему она должна уезжать: на ферме пусть другие девушки работают, хлеб растят другие парни? Заявив, что представление окончено и она знает про их спор, Тоня убегает. Леня объясняет, что это была шутка, но она возражает: разве таким шутят?.. Во дворе института Леню ждет Тоня. Она учится заочно в Тимирязевской сельхозакадемии, а в Минск приехала с танцевальным коллективом на фестиваль самодеятельности. Она объясняет, что наговорила тогда сгоряча лишнего, а потом поняла, что Леня не притворялся. Он возражает, что это они должны просить прощения. Тоня замечает, что он изменился, спрашивает,



А.Костылев — Леня, А.Овчинников — Юрка

не женился ли, и по его лицу догадывается, что это так (женился он на Жанне). Леня убеждает ее, что все можно изменить, но она уходит. Леня рассказывает Юре, что это действительно была Тоня. Юра признается, что она ему тоже очень нравилась. Дома Леня сидит перед телевизором, хотя Жанна торопит его: надо идти в гости, где будут нужные люди, от которых зависит его поступление в аспирантуру. Но Леня продолжает смотреть передачу о фестивале самодеятельности и видит на экране Тоню, танцующую кадриль.

“Не адбылася і адзіная камедыя года... Сам па сабе сюжэт анекдатычнага характару... мог бы стаць асновай для вясёлай эксцэнтрычнай або лірычнай камедыі, але... не стаў. Не атрымалася і меладрама, да якой раптам павялі сюжэт аўтары фільма. Камедыю загубіла цяжкаватая рэжысура і пластыка акцёраў, а для меладрамы не хапіла тонкасці ў распрацоўцы характараў і добрай драматургіі” (Цюрына Т. Кінагод-78 // ЛіМ. 30.III.1979).

Библиография: Нячай В. Галоўная формула поспеху // МБ. 1983. № 6. С. 46—47.

A TV melodrama after N.Sukhanova's novel *The Quadrille* about the relationship of two students from the city and a rural girl. REVIEWS: the plot of anecdotal nature could be the basis of a joyful eccentric or lyrical comedy, but the authors treated the plot as melodrama; the director's heavyweight work killed the comedy; the melodrama lacked subtlety in character creation and good drama.

ПУСК (ПУСК) (STARTING IN MOTION) — цв., обычн., 21 ч. (3 сер.), 5538 м (1-я сер. — 1806 м, 2-я сер. — 1912 м, 3-я сер. — 1820 м), 194 (63+67+64) мин., в/э 3—5.X.1978 г.

Др. назв. “День почти счастливый”, “Никто, кроме нас”.

По заказу Государственного комитета Совета Министров СССР по телевидению и радиовещанию.

Сц. Г.Бокарев, А.Галиев; реж. **Геннадий Иванов**; оп. А.Клейменов; худ. В.Гавриков; комп. А.Эшпай; звукооп. В.Мушперт; втор. реж. В.Шульман; втор. оп. В.Спорышков; худ. по кост. Г.Терещенко; худ.-грим. Л.Емельянова; монт. Е.Аксененко; ред. Р.Гущина; дир. С.Терещенко. В ролях: В.Сафонов (Абатуров), А.Шуранова (Фокина), И.Дмитриев (Курдюмов), Н.Боярский (Самарин), В.Новиков (Сенчаков), И.Баскакова (Валя), В.Яковлев (Юрин), Ю.Демич (Тихомиров), В.Кузин (Степанчиков), Н.Жуковская (Марья), С.Приселков (Гридин), В.Ильичев (Плужников), И.Ковш (Ариша), М.Владимиров (Лунев), Г.Жарков (Степан Степанович), В.Харкевич (Саня-маленький); Юра Пармон, Витя Юревич, Ю.Баталов, Г.Галкин, В.Гусаков, А.Кашперов, Н.Кириченко, С.Кравченко, С.Лебедев, А.Помазан, В.Пшеничный, В.Сичкарь, Н.Смирнов, А.Сотников, П.Юрченков, Н.Журавленко, Е.Ковалева, Р.Шмырев; Б.Владомирский, Г.Бальчевская, П.Кашлаков, Н.Козинин, В.Кудревич, В.Молодцов, Т.Муженко, Г.Рогачева, Е.Рынкович, И.Судник, С.Турова, К.Шишкин.

Многосерийный производственный телефильм.

Экранизация по мотивам одноименной пьесы Г.Бокарева.

До пуска автоматической линии на заводе “Автодизель”, приуроченного к его 40-летию, осталось три дня. Работа идет круглосуточно. Бригада Сенчакова (Лунев, Плужников, Степан Степанович, Саня-маленький) монтирует ответственный узел линии. Сенчаков говорит начальнику участка Самарину, что он в своей жизни не заваливал ни одного монтажа, а тут “пахнет халтурой”. Тот считает, что, раз назначен такой срок, его нужно соблюдать. В приемную директора завода Абатурова приходит его младшая дочь Ариша и расспрашивает его секретаршу Фокину, есть ли у отца женщина (ее мать умерла). Когда Абатуров приезжает на дачу на обед, Ариша расспрашивает и его. И Фокина, и отец уклоняются от ответа. Вернувшийся из командировки парторг Юрин пытается выяснить у главного инженера Тихомирова, почему столько отклонений от проекта, но тот заявляет, что рабочий день закончен и он идет играть в теннис, хотя и понимает, что положение гораздо серьезнее, чем даже кажется Юрину. Обсуждают создавшееся положение и Абатуров со своим замом Курдюмовым. Тот считает, что у них нормальный пусковой период, вспоминает прошлое, свои былые заслуги: это он после войны превратил небольшой цех в завод. Поздно вечером Юрин с удивлением видит в цеху Тихомирова: тот вернулся на работу. На совещании у Абатурова Юрин заявляет, что положение катастрофическое. Тихомиров согласен и напоминает, что проект утверждался до того, как он стал главным инженером. Абатуров

заявляет, что это была его идея, что линия нужна заводу, но потом возникли накладки, задержки. Юрин и Тихомиров полагают, что, как только завод получит акт приемки, линия будет остановлена, но Тихомиров как главный инженер считает себя обязанным пустить ее и не собирается вмешиваться в вопросы стратегии и тактики директора, которому верит. Юрин предлагает прекратить аврал, назначить реальные сроки и работать нормально: надо прервать цепочку подобных пусков, и сделать это должен сам Абатуров. Тот решает пускать линию в срок.

Утром следующего дня Самарин говорит Юрину, что самый горячий участок там, где работает бригада Сенчакова. Тот предлагает перевести сюда лучшую на монтаже бригаду Гридина, чтобы хотя бы часть работ была выполнена более качественно. Сенчаков возмущается: они полтора месяца работали, а "сливки" достанутся другим. Самарин обещает ему премию. Сенчаков заявляет, что бригаду в обиду не даст. Самарин говорит, что у него таких бригад 12, надо давать план, на всех выгодной работы не хватит, а Сенчакову надо старших слушать. Тот заявляет, что Самарин держится на таких, как он, Сенчаков, и высказывает свои претензии Гридину. Тот отвечает, что уважает просьбы начальства и партийного руководства. Абатуров делает предложение Фокиной, с которой у него уже 5 лет близкие отношения, и приглашает ее домой, чтобы познакомить с родными. Абатуров и Курдюмов встречают в аэропорту комиссию по приемке линии во главе со Степанчиковым и отправляют ее на лесную базу — подальше от завода. На обратном пути Абатуров сомневается, годятся ли теперь их методы работы, — надо уступать место молодым. Курдюмов не намерен этого делать. Абатуров считает перспективным тандем Тихомирова с Юриным, сообщает, что женится на Фокиной. Курдюмов решает, что он готовит тылы на всякий случай. Сенчаков объясняет бригаде, что они не смогут дать такой темп, как гридинцы, а если бригада им не довольна — пусть гонят. Абатуров заходит к задержавшемуся допоздна со своими инженерами Тихомирову: они проектируют автоматическую линию будущего, где все опирается на точный расчет, где можно будет работать нормально, четко и честно. Ночью будят бригаду Сенчакова: аврал на том узле, где работали гридинцы. Невыспавшиеся члены бригады не хотят исправлять чужие недоработки, но Сенчаков уговаривает их. Монтаж одного из блоков задерживается: не хватает деталей. Сенчаков посылает за ними в механический цех. Но времени нет (скоро пробный пуск), и Самарин требует, чтобы Сенчаков использовал подручные средства. На участке появляется Юрин, и Сенчаков высказывает ему обиду: он хотел создать настоящую бригаду, самим закончить начатое, а их перевели. Юрин предлагает разобраться в происходящем по-хозяйски. Сенчаков не может считать себя хозяином: разве с ним советовались, когда затевали пуск? Юрин все же предлагает ему вместе наводить порядок на заводе.

Утро дня пуска. Юрин предлагает членам парткома собраться после торжества и решить, что делать с новой линией дальше. Некоторые поддерживают его, а другие считают, что праздник есть праздник, на заводе 20 цехов, а речь про один. Гридин предлагает Сенчакову ехать с его бригадой в Заполярье. Тот спрашивает, кто же будет разбираться с плодами их "ударной" работы. Гридин отвечает, что они профессионалы, работают только на пусках, а суровые трудовые будни не для них. Сенчаков называет его сволочью и треплом. Юрин подает Абатурову докладную с особым мнением о пуске и просит передать ее комиссии, потому что не желает действовать



Н.Боярский — Самарин, В.Новиков — Сенчаков

за его спиной. Курдюмов обвиняет Юрина, что тот выступает против директора, который вывел его в люди. Юрин догадывается, что Курдюмов боится прежде всего за себя. При опробовании линии обнаруживаются неполадки. Их срочно ликвидируют, и Абатуров строго наказывает виновных. Ломается блок, установленный под давлением Самарина в некомплекте. Сенчаков берет вину на себя, и Абатуров отстраняет его от работы. Самарин предлагает Сенчакову уйти по собственному желанию, тот сгоряча соглашается. Юрин выясняет у Сенчакова, он ли виноват? Тот отвечает, что все равно отвечать ему. Бригада и любимая девушка Сенчакова Валя узнают об этом. Валя застает его за сбором вещей: он собирается уезжать, сам не зная куда. Она просит его остаться. Сенчаков возражает: он монтажник — где, кроме завода, ему работать? Он обещает вызвать Валю, когда устроится. Обиженная, она уходит, назвав его трусом. Тихомиров докладывает Абатурову, что линия к пуску готова. Абатуров спрашивает, как тот отнесется к назначению директором. Тихомиров отвечает, что при Абатурове его устраивает должность главного инженера. Абатуров считает, что Тихомиров справится. Тот заявляет, что он многое изменит на заводе, избавится от людей, которые являются балластом. Приезжает комиссия. В это время Сенчаков берет билет на первый попавшийся поезд. Запуск линии снимают репортеры. Все поздравляют друг друга. Ариша встречает на вокзале старшую сестру Марью и сообщает, как о трагедии, что папа женится. На митинге выступают Курдюмов, Гридин. Увидев в толпе Сенчакова, Юрин дает ему слово. Тот говорит, что в этом месяце все работали не за совесть, а за страх: кто-то — не успеть, кто-то — за должность, а качество зависит не только от научно-технического прогресса, но и от совести — он больше не хочет работать поперек совести. Курдюмов возмущен. Члены комиссии советуют ему привыкать к правде. Абатуров говорит Фокиной, что теперь не уйдет с завода, если не прогонят. На совещании он отдает Степанчикову докладную Юрина с резолюцией "Согласен". Он не считает трагической ошибкой свое решение о пуске линии: она все же сделана, — но и вины с себя не снимает, просит лишь дать ему возможность доработать ее. Марья и Ариша накрывают на даче столы, ожидая гостей. Приходит Фокина, которую Абатуров отослал домой, и, объяснив, что совещание затянется надолго, знакомится с Марьей. Раннее утро. Абатуров, Тихомиров и Юрин видят работающего на новой линии Сенчакова. С ним и остальные члены бригады.

"...По всем параметрам фильм "производственный"... Но начинается он... со спокойных, умиротворенных пейзажей... Этот ход... не просто изобразительный прием... не формальное соединение личного и общественного. В нем — принципиальная позиция авторов, стремившихся исследовать не производственные проблемы, а их связь с конкретными человеческими судьбами. С таким подходом связана одна из существенных удач фильма: изображение трудового процесса. Движение станков, масс металла снято через восприятие героев, одухотворено их ожиданием, их страхом и гордостью за результаты своего труда. И потому процесс монтажа новой линии вбирает и

движение конфликта, и этапы психологического исследования. Рассматривая события предпусковых дней на разных уровнях заводской иерархии, фильм обнаруживает их сложную, далеко не "производственную" природу... Авторов фильма прежде всего интересуют нравственные издержки истории пуска... Перед нами возникает галерея характеров. У каждого — своя профессионально-нравственная ситуация, свой узел сопряжения заводского и личного... своя мера художественной убедительности... Сенчаков... наиболее тщательно рассмотренная человеческая судьба... И наиболее принципиально значимая... К сожалению, в образе Абатурова такое личностное единство авторам не далось... Отношения Абатурова и Фокиной... (А.Шуранова создает характер нестандартный и притягательный) по старинным рецептам "утепляют" образ героя, вызывают ненужную жалость к нему, сбивают логику делового поведения директора. "Старые рецепты" вообще сказываются на построении характера Абатурова, на его жизненной убедительности... И непонятно, как же человек такого масштаба, такого понимания ситуации мог допустить достаточно элементарный изначальный просчет... Ошибка Абатурова — слишком искусственный первотолчок [конфликта]... И эта исходная искусственность ведет за собой искусственность ряда деловых ситуаций... А значит, деформирует и общую художественную структуру фильма" (Тимофеева К. Простое человеческое счастье // СК. 10.X.1978).

"Известно, что человеческое (общественное) содержание любого дела и события искусство обнаруживает, раскрывая нравственные отношения вступающих во взаимодействия героев... Производственное и нравственное в "Премии", "Обратной связи" слиты воедино настолько, что, если вы хотите понять человеческую сущность и характер Потапова или Сакулина, то разъединить это невозможно. В названный ряд следует поставить... [и эту работу]... Главная удача фильма —столкновение двух характеров, двух жизненных позиций: Сенчакова и Гридина. Вероятно, желание осмыслить проблему морального "соответствия" молодого поколения современной действительности была основным побудительным мотивом авторов... Как не вспомнить... слова Василия Шукшина... считавшего, что "единственно дурное намерение — сознательно не сказать правду"... Сенчаков сказал... Его шаг на трибуну, чтобы смело сказать правду и о себе, и о других, — это движение вперед... Как ускорить это движение? — вот вопрос, выражающий основной смысл фильма..." (Гришина М. Сенчаков против Гридина // Социалистическая индустрия. 11.X.1978).

"...Тема — научно-технический прогресс и личность человека, находящегося в центре сложнейших производственных процессов. В титрах... писательское имя, известное, связанное в сознании читателей и зрителей и с "производственной" темой, и с отражением в литературе нравственных исканий современника... Отчетливо видишь целенаправленный режиссерский поиск. Идет работа без скидки на "нужность" темы, на актуальность проблематики (мол, был бы серьезный разговор, а если он порой косноязычен — не беда). Человек крупным планом, наедине с собой, размышляет об отношениях с друзьями, с любимой женщиной столь же ЛИЧНО, как и о завтрашнем совещании, на котором решится судьба любимого дела, или же о сложностях работы... Только сложности сложностям рознь... Психологической многомерностью сполна наделен Абатуров... Он весь в работе. Но неприметно для себя начинает видеть суть работы не столько в реальном, сколько в формальном ее результате. Абатурову не до психологических тонкостей, хотя и режиссер, и актер всячески подчеркивают именно тонкость, неординарность натуры своего героя. Это "для себя", "для дома", на работе иначе... Неслучайно образы таких вот "одержимых" все более приковывают внимание мастеров нашего искусства... Тут не обходится и без переборов, но суть проблемы — из разряда "вечных". Человек, ощущающий в себе громадный потенциал, стремится потенциал этот реализовать... Делом, поступком измеряется человек — вот в чем суть... [и] удача "Пуска" — работы, что называется, крепкой, сделанной рукой очень профессиональной, умеющей подчинять себе — и подчинять главному — все детали, все частности. Но есть... один изъян... Отсутствует в нем внутреннее противоборство людей, нет столкновения разных "временных измерений", выраженных не в общей концепции произведений, а в том или ином конкретном эпизоде фильма. Думаю, дело в том, что ритмические и психологические мерки, заданные пьесой, слишком буквально перенесены на телеэкран, перенесены из подразумевавшейся драматургом сценической "коробки" на натуру. Это, увы, общая нынче беда многих телефильмов, создаваемых на основе театральной драматургии" (Кисунько В. Человек дела: формула успеха // ЛГ. 31.I.1979).

"Фронтовая" обстановка никому не нужного аврала показана на экране подробно и правдиво. Есть... и герой, который... точно выразил его драматизм... В том, как гармонично удалось Тихомирову соединить в себе такие, казалось бы, взаимоисключающие понятия, как "нельзя" и "нужно", и заключен главный драматизм ленты.... Конечно, авторов такое равновесие не устраивает, и они всем ходом своего сюжета пытаются это доказать. Но когда в финале... бригадир монтажников... произносит речь о недопустимости авралов, а все остальные ведут себя так, будто только сию минуту им открыли глаза... это никак не может быть воспринято с доверием. После Чешкова, после "Обратной связи" такие сцены уже... не проходят" (Хлоплянкина Т. Кто боится "лямбды ку"? // ЛГ. 28.II.1979).

"Авторы... выносят действие на натуру... заботятся о том, чтобы вымышленные персонажи... представляющие как бы социологический срез жизни трудового коллектива, естественно вписывались в настоящую производственную среду. И это немаловажно для художественного телевизионного кино, когда оно обращается к теме "человек на производстве". Дело в том, что игровой телефильм по своей природе занимает как бы промежуточное положение в структуре телепрограммы. Он окружен, с одной стороны, документальными "репортажами из жизни", с другой — открыто условными формами телевизионного зрелища. Но сценаристам и режиссерам, в частности подступающим к производственной проблематике, далеко не всегда удается использовать заманчивую возможность художественного телефильма —соединить документальный бытовой фон с насыщенным драматическим действием. Именно к этому стремятся авторы белорусской картины, во многом достигая успеха. Лента привлекает логично выстроенной драматургией: зрительское внимание удерживает постепенно нарастающая конфликтная ситуация... Мы готовы увидеть в сюжете фильма типичную [ее] модель... Но в художественном произведении важна не только проблема сама по себе — наш интерес зависит в большой степени от жизненной убедительности... характеров... Не то — на экране. Каждый персонаж здесь прежде всего функционален: он воплощает ту или иную позицию в споре, мотивируя ее логически, но не переживая личностно, эмоционально... Персонажам фильма явно не хватает многомерности, жизненной полнокровности... Наиболее интересной и значительной в картине оказывается, пожалуй, судьба не отдельных людей, а самого завода, вернее, новой линии, на пуске которой сосредоточены усилия коллектива" (Плахов А. Злободневность и ее видимость // БПМЭ. С. 76—77).

Библиография: Новиков Г. Все, как в кино // ВМ. 20.IV.1978; Плахов А. До и после пуска // Правда. 11.XII.1978; Цюрына Т. Кінагод-78 // ЛіМ. 30.III.1979; Нечай О. Киногод-78 [Заметки критика с седьмого смотра-конкурса фильмов, выпущенных киностудией "Беларусьфильм" в 1978 году] // ВМ. 2.IV.1979; Бондарева Е. Проверять знаком качества // СБ. 27.V.1979; Плахов А. Парадоксы условности: Заметки о поэтике художественного телефильма // Телевидение вчера, сегодня, завтра. Вып. 3. М., 1983. С. 43.

An "industrial" TV serial after G.Bokarev's play about preparations for setting in motion a new automatic line at a big plant. REVIEWS: the authors intended to explore not industrial problems but their connection with concrete human lives; the indus trial and the ethical aspects are fused together in films like *The Bonus*, *The Feedback* and this one;

of the greatest interest are the sequences where the psychological analysis of a personality is deep enough, without disintegrating it into a social and a private being; the heroes are shown with a different degree of artistic cogency; the artificiality of the plot calls forth artificiality of a number of business situations; the film's attractive quality is its well-structured dramatic composition; the film does not achieve the level of a wide generalization, and one of the reasons is that the characters are too functional; cinematic cliches are reflected not only in the fact that the characters are simple-minded and can be schematically divided in to "the innovators" and "the conservatives" (as has been the case) but also in the artificiality and false significance of the very basis of people's characters; fictional characters easily fit in the authentic industrial environment; a person is judged by his deeds and actions — this is the essence of this film, which is well-made professionally but which has a serious flaw: the play was transferred to the TV screen too literally — from the assumed theatrical "construction" to nature.

РАСПИСАНИЕ НА ПОСЛЕЗАВТРА (РАСКЛАД НА ПАСЛЯЗАЎТРА) (THE SCHEDULE FOR THE DAY AFTER TOMORROW) — цв., обычн., 9 ч., 2344 м (вар. 1978 г. на бел. языке — 2344 м), 87/84 мин., в/э 7.V.1979 г.

Сц. Н.Фомина; реж. **Игорь Добролюбов**; оп. Г.Масальский; худ. В.Назаров; комп. В.Шаинский; стихи М.Танича; звукооп. В.Демкин; втор. реж. Г.Глебко, И.Яницкая; втор. оп. Л.Аксененко; худ.-декор. Л.Забавский; худ.-грим. С.Спиридонова; худ. по кост. Э.Семенова; монт. Л.Микуло; ред. Р.Тармола; дир. Л.Баталова. В ролях: О.Даль (Андрей Андреевич), М.Терехова (Антонина Сергеевна); Т.Дегтярева (Зиночка), А.Леньков (Игорь Николаевич), А.Денисов (Олег Павлович), В.Никулин (Семен Семенович), В.Баранов (Виктор Ковалев), Юра Воротницкий (Вова Овечкин), Володя Солодовников (Саша Багратион), Ира Метлицкая (Катя Шумейко), Полина Медведева (Клава), Е.Стеблов (профессор Куликов), В.Титова (спецкор Ивакина), Б.Новиков (завхоз), Р.Корохова (мать Кати), В.Басов (отец Кати), Б.Цуладзе (Баадур Парменович), Л.Рахленко (профессор Калмыков), А.Климова (жена генерала), В.Владимирова (бабушка Виктора), Л.Румянцева (мать Виктора), Н.Еременко (генерал Багратион), В.Носик (Овечкин-старший), Т.Муженко (мать Овечкина), В.Белохвостик (отчим Виктора); Э.Горячий, В.Грицевский, Н.Жуковская, А.Зимина, Л.Мордачева, Г.Рогачева, В.Сичкарь, П.Юрченков, И.Богданов, С.Козинина.

"Школьный фильм".

Приз ЦК ЛКСМ Туркменистана "за лучший фильм о молодежи" на XII ВКФ (Ашхабад, 1979);
Гран-при на XVII МКФ детских фильмов в Хихоне (Испания, 1979);
Бронзовая медаль ВДНХ СССР (Москва, 1979).


Кадр из фильма

Учительница литературы Антонина Сергеевна приходит работать в специализированную физико-математическую школу им.Ландау. На стенах в вестибюле она видит портреты ученых и ни одного — писателя. Знакомство с директором — доктором наук, профессором — Андреем Андреевичем происходит в бассейне, где он участвует в игре вместе с учениками. Завхоз сообщает о взрыве в физической лаборатории. На педсовет вызывают виновника — десятиклассника Виктора Ковалева, увлеченного проблемой получения металлического водорода. Впрочем, его не столько ругают, сколько выясняют научные аспекты проблемы. На педсовет является делегация 8 "А" (Вова Овечкин, Саша Багратион, Катя Шумейко) с требованием перевыборов председателя научно-технического общества их класса и пересмотра планов. Андрей Андреевич предлагает Ковалева. Однако программа "узких задач", которые 8 "А" должен разрабатывать для его глобальной проблемы, вызывает недовольство класса. Ребята решают взять его с испытательным сроком. Обидевшись, Виктор уходит. Друг и коллега директора завлаб научно-исследовательского института Куликов берет Ковалева лаборантом для вечерней работы. Куликов удивляется, зачем Андрею Андреевичу нужна школа? Тот доказывает ему, как важно воспитать у учеников самостоятельное мышление, научить исследовательскому методу. Дóма бабушка сообщает Виктору, что мама пошла в загс расписываться. Виктор переживает. Во время лыжной прогулки Виктор знакомится с Клавой. Преподаватель химии Семен Семенович, а потом Вова сообщают ему, что его все-таки избрали председателем НТО. Не разобравшись, о чем речь, Клава изумляется. После уроков в парке встречаются Вова и Саша: Катя назначила свидание обоим. Саша обижен, а Вова считает, что Катя красивая и может позволить себе такое. Катя явно отдает предпочтение Саше: он симпатичнее, и она полагает, что он потомок знаменитого генерала, кроме того, его дедушка — тоже генерал. Вова понимает, что у него есть шанс добиться расположения Кати, лишь получив Нобелевскую премию. На уроке в 8 "А" Антонина Сергеевна читает стихи, говорит о необходимости фантазии и в науке, о том, что она хочет научить их понимать хорошую литературу. Катя просит Сашу увести подальше их старую собаку: усыпить ее они с мамой считают жестоким. Возмущенный их лицемерием Саша забирает собаку себе. После вечеринки в школе по поводу отъезда Андрея Андреевича на симпозиум он провожает Антонину Сергеевну. Она говорит, что любая школа должна воспитывать гармонично развитых людей. Виктор узнает, что план лаборатории Куликова сокращен и в первую очередь "вылетел" металлический водород. Он безуспешно пытается поговорить с директором института Калмыковым. Встретив на улице Клаву, которая является внештатным корреспондентом рубрики "Алый парус" в "Комсомольской правде", он дает ей интервью от имени Калмыкова, главным увлечением которого якобы является металлический водород. Возвратившись, Андрей Андреевич обнаруживает в вестибюле портрет Есенина, купленный Антониной Сергеевной. В учительской обсуждают проблемы изучения литературы. Директор заявляет, что нельзя "проскакать на розовом коне". Антонина Сергеевна возражает, что Овечкин давно на нем скачет. Она приходит к Вове домой и дарит картину с изображением розового коня. Его отец — сантехник — говорит, что больше всего из четверых сыновей его беспокоит Вова: тех он сделает сантехниками, а что будет с ним? В

школу приезжает журналистка Ивакина: в газете задумали дискуссию о школе будущего. Антонина Сергеевна выступает в защиту спецшкол. Ивакина присутствует на уроке физики в 8 "А", где Игорь Николаевич рассказывает о вечном двигателе, а Вова сомневается в его принципиальной невозможности; на факультативе по литературе в 10 "А", где идет спор, можно ли сравнивать Эйнштейна с Толстым, Ландау с Достоевским и т.д. Ребята считают, что писатели физикам ничего не дают. Антонина Сергеевна возражает и приводит в доказательство слова Эйнштейна о Достоевском. Этот спор с интересом слушает и директор. Вскоре в вестибюле появляются новые портреты писателей. Гремит взрыв в химическом кабинете: Овечкин экспериментирует над созданием вечного двигателя. Директор требует от него доказательства своей гипотезы. Они пишут на доске формулы.

"На першы погляд [тут]... адчуваецца схільнасць да паўтарэння пройдзенага. Сапраўды, [асноўны] канфлікт... гэта вялікай даўнасці спрэчка фізікаў і лірыкаў... [Але гэты] канфлікт не паспявае разгарэцца і гасне: фізіка-матэматычная фронда капітулюе перад Ахматавай, Лоркам, Ясеніным... Ёсць канфлікт іншага парадку — паміж педагагічнымі ідэямі фільма і традыцыйнай педагогікай... [які] датычыцца праблемы: як выхоўваць геніяў?.. Аўтары паслядоўныя ў сваім жаданні абгрунтаваць мастацкую праўду твора не толькі логікай вобразаў, але і "фактурай" і логікай самой рэчаіснасці... Натуральнасць інтэр'ераў і рэчаў, зразумела, — гэта толькі праўда фону... Аўтарам мала такой праўды... Яны дамагаюцца "дакументальнасці" саміх персанажаў... Ролі таленавітых дзяцей выконваюць вучні мінскіх спецыялізаваных школ... Героі карціны праяўляюць свой талент у абстрактных тэарэмах і формулах. Каб наблізіць арыгінальнасць іх думак да разумення "шырокага гледача", аўтары павінны былі знізіць навуковы ўзровень спрэчак і размоў... Але гэта, як кажуць, выдаткі выдворчасці. Аўтарам удалося прааналізаваць уплыў навуковага рацыяналізму на духоўны свет падлеткаў і прыкмеціць такую з'яву, як разумовы снабізм. Павышаны рацыяналізм праяўляецца як жорсткі жыццёвы разлік... У фільмах пра дзяцей ролі дарослых, як правіла, меней цікавыя. Ці парушылася гэтая традыцыя [тут]?.. На першым плане многіх кадраў — дырэктар школы... Акцёр... і рэжысёр... будуюць ролю па прынцыпу спалучэння сур'ёзнасці дарослага і няўрымслівасці хлапчука... Адмаўляючыся ад статыкі, артыст пашырае дыяпазон і напоўненасць дынамічных мізансцэн... Юнацкая няўрымслівасць... падаецца дакладна, што цяжка сказаць пра больш глыбокія пласты яго характару... Яшчэ больш складаная для выканання роля ў М.Цераховай. У фільме мы ў большай ступені сустракаемся з актрысай, чым з яе гераіняй... Убачылі мы разумныя вочы, то задуменныя, то іранічныя, палюбаваліся прывабнымі партрэтамі... Праслухалі цудоўныя вершы, прачытаныя з той простай праўдай пачуцця, якая складаней за ўсякую экспрэсію... І за гэта дзякуй!.. Узмоцненае выкрыццё мяшчанства ў сям'і Каці... З такой жа стараннасцю мяшчанства выкрываецца і ў эпізодах пра сям'ю Вовы Авечкіна... За ўсім гэтым адчуваецца клопат: толькі б глядач... не прапусціў безважна прынцыповую пазіцыю аўтараў. Такая празмернасць дапускаецца і ў гукавым вырашэнні, калі песні Э.Піаф выкарыстоўваюцца як сімвал Парыжа ў іранічна-меладраматычным кантэксце. І побач — кадры, знятыя з тонкім настроем, кранальнай лірычнасцю... Асобныя недахопы карціны выяўляюцца толькі потым... У час прагляду магчымасці для рэфлексій фільм не дае — настолькі пругкі ў ім рытм, вывераныя рэплікі, іскрамётны гумар. Не ў асобных знаходках, а ў гарманічным гучанні цэлага ўладарная сіла гэтага твора" (Ратнікаў Г. Працяг мастацкага даследавання // ЛіМ. 10.XI.1978).

"...Физико-математический уклон здесь, как ни странно, вовсе ни при чем... А просто кажется, что авторы собрали некоторое количество очень хороших взрослых актеров и некоторое количество талантливых подростков и предложили им: давайте сыграем с вами в... школу, где никому никогда не бывает скучно. Где отношения между учителями и учениками основаны на ощущении абсолютно полного внутреннего равенства... Где нет, наконец, обычных заурядных личностей... Актеры начали играть в эту предложенную авторами игру — и, конечно, увлеклись... [Они] сыграли, собственно, не столько в школу будущего... сколько в жизнь, похожую на праздник, совершенно лишенную каких-либо комплексов неполноценности и зависимости от случайных, унижающих человека обстоятельств. Естественно, играть в такую игру всем было очень интересно, и это придало [фильму]... какой-то особый, праздничный и даже азартный характер, который и стал, пожалуй, главным впечатлением от этой ленты. Ведь для того, чтобы увлечь зрителя интересной игрой, надо сперва самим авторам в нее поверить" (Хлоплянкина Т. Игра, в которую веришь // ЛГ. 7.II.1979).

"У гэтай сучаснай школе ўсе вучні рыхтуюцца стаць фізікамі, матэматыкамі... А якімі людзьмі яны будуць, — вось пра што міжволі хочацца спытацца. Ці не выкрэслены ў іх з раскладу ўрок маральнасці?.. Фільм дае магчымасць зазірнуць у школьны клас недалёкай будучыні, убачыць дзяцей разумных, дасведчаных, але ці добрых, ці чулых? Яны, безумоўна, цікавыя, гэтыя васьмі-дзесяцікласнікі... І вельмі ж бездапаможныя, да карыкатурнасці, —дарослыя. Ці не ў такім супрацьпастаўленні слабасць фільма? Ён шмат ставіць пытанняў, але пакідае іх без адказу. Калі рэжысура — пазіцыя, то ў чым яна выяўляецца ў гэтым фільме?" (Цюрына Т. Кінагод-78 // ЛіМ. 30.III.1979).

"...Какая-то чрезмерность игры есть и в этой игре — в особую школу... Мы бы приняли ее, если бы нам все время не напоминали, что это всерьез. Если бы не нарочитость естественности, нагруженность интеллекта, тяжеловесность якобы легкого диалога, заданность "спонтанного" юмора. Играть надо, по-видимому, весело, не боясь раскрепощенности, без которой любая игра скучна... "Спецшкола" — сама по себе построение искусственное. Она заранее рассчитана на своеобразную элитарность... Правомерно ли такое выделение "особо одаренных" из общей массы учащихся? Как отражается такая избранность на характерах подростков, на их нравственных установках?.. Вопросов тьма — наиострейших, из которых отношение физиков к лирикам — далеко не самый актуальный... Впрочем, авторы и не обманывают нас, не делают вид, что ставят перед собой (и нами) столь спорные задачи... Потому и не решают... [Но] и то, что им удалось, заслуживает похвалы. Не часто экран дарит нам общение с умными, интеллигентными людьми. Не часто думающим актерам — Далю, Никулину, Тереховой — выпадает счастье быть и на экране умными... Потому им нравится не играть в интеллигентов, а быть ими на экране. И когда они, по фильму физики и немного лирики, говорят о своих профессиональных, пусть не всегда понятных, но значительных вещах, нам это интересно... Куда меньше мы верим героям фильма, когда авторы... начинают рассказывать... про дела житейские. Точно спохватившись, что зритель чего-то не поймет, а не поняв, уйдет, авторы... скороговоркой показывают "нормальную" жизнь, в которой наши герои становятся как раз куда менее "нормальными"... Эта поспешная попытка "ввернуть" людей незаурядных в дела и события заурядные (так сказать, а жизнь идет и в ней трудно) — капитуляция интеллектов перед обывателем. Уступка... стереотипу кинопостроения, которое считается кассовым и потому обязательным. А как и всякая уступка... эта тоже отомстила за себя. Вся внешкольная линия... банальна и неинтересна... [Истории из семейной жизни героев] приглушили те острейшие конфликты, которые переживают... [незаурядные] подростки... Вывод мне представляется один — прикосновение к сферам высокого интеллекта не должно пугать к ним прикоснувшихся... Авторы же [этого] фильма... предложили игру вот в такую школу. Но, испугавшись, не доиграли до конца... О чем же в результате... фильм? О том, что никакие профессиональные качества, никакая свер-

ходаренность не могут заменить дара чувствовать, таланта быть человеком" (Гербер А. Розовые кони // Кино [г.Рига]. 1979. № 5. С. 14—15).

"Актеры тонко почувствовали азартность, с которой занимаются наукой педагоги и ученики, восхищенность и одновременно деликатную ироничность авторского отношения к ним... Фильм сразу же... вводит в атмосферу "нетипичной" школы... для одаренных детей, но авторы стремятся показать, что ее принципы воспитания достойны широкого распространения. Тем самым фильм берет на себя функцию прогнозирования... За не очень глубоким по разработке проблемы сюжетом открываются индивидуальности, герои не на одно лицо... Исполнители ролей... выявили в своих киногероях... состояние "между детством и взрослостью"... Как бы мимоходом сказанные реплики о неграмотности напоминают о забытой было авторами проблеме — "вундеркинды" могут вырасти ограниченными людьми, образованными невеждами... Фильм, к сожалению, идет по краю этой проблемы... При конфликтной облегченности драматургии "посыльной" сценариста и режиссера — умной и поэтичной Антонине Сергеевне не очень трудно было утвердить свою позицию, тем более что о гармоничном развитии молодежи записано во всех наших программах... Позиция составителей вынесенного на экран "расписания" школы ясна. Но эстетически она не всегда достаточно защищена. Особенно тогда, когда авторы пользуются известными истинами вместо поисков аргументации... Разбирая "математическое" стихотворение Саши Багратиона, учительница, не обнаружив в нем поэзии, говорит: "Поэзия — это особое состояние души"... Знакомая цитата из знакомых книг... Ученый директор... всерьез пытается доказать, что на воспетом Есениным "розовом коне"... никто никогда не сможет проскакать. Одна фраза, а герой теряет заданную ему высоту" (Бондарева Е. И физикам необходима лирика... или Как воспитать таланты? // ЗЮ. 6.VI.1979).

"...Вариант современного "школьного фильма". Отрадно, что картина... не дублирует наработанное нашим экраном в этой популярной области. Проблематика... ленты лишь косвенно соотносится со "школьными фильмами" Динары Асановой, не моделирует типологические конструкции... произведений С.Соловьева, П.Любимова, Н.Хубова, В.Меньшова. Морально-этический аспект темы смещен на второй план... Перед нами — фильм-модель... диспут о школе будущего, где увлекает уже сама постановка проблемы. Правда, проблемный узел фильма завязывается интереснее, чем порой воплощается в драматургическом развитии, в психологической разработке... образов... Вместе с тем нельзя не отметить плодотворный результат отношений... режиссера картины с юными актерами... Эпизоды с их участием (даже в сравнении с игрой, подчеркнуто суховатой известных наших актеров) вызывают неизменную ответную зрительскую реакцию" (Тюрин Ю. Погода на послезавтра // ИК. 1979. № 6. С. 37—45).

Библиография: Авдеев И. Время идет вперед // ЗЮ. 8.VI.1978; Борисоглебская Е. Расписание на послезавтра // СЭ. 1978. № 12. С. 16—17; Крупеня І. Бачу будучых [Інтэрв'ю з І.Дабралюбавым] // НГ. 9.VIII.1978; Тадэ Э. Обыкновенные вундеркинды // СФ. 1979. № 2. С. 8—9; Нечай О. Киногод-78 [Заметки критика с седьмого смотра-конкурса фильмов, выпущенных киностудией "Беларусьфильм" в 1978 году] // ВМ. 2.IV.1979; Павлючик Л. Добрый экран: Заметки о белорусском кинематографе для детей и юношества // ЗЮ. 5.IV.1979; Атаманова Н. Бывает ли розовый конь? // СКЗ. 1979. № 5. С. 13; Гавричкин В., Черепанов Ю. Широкий экран жизни // Известия. 14.V.1979; Атаманова Н. Быть человеком на Земле // УГ. 26.V.1979; Бондарева Е. Проверять знаком качества // СБ. 27.V.1979; Дубровина И. Не плыть по течению // СК. 12.VI.1979; Чарнушэвіч А. На крылах мары // Звязда. 14.VI.1979; Крупеня Я. Адкрывальнікі талентаў // НГ. 25.VII.1979; Бондарева Е. Что в имени твоем, киногерой? Заметки о современной теме в белорусском кино // Неман. 1980. № 1. С. 160—161; СФзР. 1981. № 3. С. 38; Добролюбов И. Свет будущего // Известия. 16.IV.1981; Хлоплянкина Т. Билет в кино: О массовых зрелищных жанрах. М., 1981. С. 25; Дубровина И. На экране подростки и взрослые. М., 1982. С. 30; Тюрин Ю. Становление личности: Кино и нравственное воспитание. М., 1983. С. 38—47; ЖПБК. С. 16; СК-70. С. 114—115; Чернушевич А., Светлов Б. О детях и для детей // СБК. С. 178—179.

A "school film" about the teachers and students of a school specializing in physics and math. Directed by I.Dobrolubov, a famous director of the 1960's generation. Prizes at the All-Union and International Film Festivals. REVIEWS: this is a model film about the school of the future; the basis of the conflict is the long-standing debate between those who are technically-minded and those who are disposed towards the humanities as well as resistance to traditional pedagogics in solving the problem of educating geniuses; the authors showed the teenagers' extreme rationalism which is revealed in their being rigidly calculating, as well as in early practicality and spiritual atrophy; the film poses a lot of questions but leaves them unanswered; in comparison with "school films" by D.Asanova, S.Solovyov, V.Menshov, N.Khubov the film's moral and ethical aspect is moved to the background; the problems of contemporary pedagogics were very vaguely dealt with in the screenplay, and that's why they did not become the unifying pivot; the director could bring integrity to the film by a publicist attitude to the theme, instead he unifies the material by the common humorous intonation, joyful acting, refined irony; the conflicts are easily solved, and if they are not, they are not a matter of such a great concern for the authors to interfere with the atmosphere of the film's general joie de vivre; the authors asked the actors (both adults and young students of Minsk specialized schools) to play not so much at the school of the future as to enact a life which is like a great holiday; the very task of getting the viewer involved in the atmosphere which is created by human intellect is noble: it is not frequent that the cinema gives a chance of meeting intelligent people, nor is it frequent that cultured actors have the joy of playing such people on the screen; after all, the film asserts that no professional qualities, no unusual natural gifts can replace the gift of feeling, the talent of being a human being.

РЯДОМ С КОМИССАРОМ (ПОБАЧ З КАМІСАРАМ) (BESIDE THE COMMISSAR) — цв., обычн., 7 ч., 1878 м, 69 мин., в/э 7.XI.1978 г.

Др. назв. "Вместе с комиссаром".

По заказу Государственного комитета Совета Министров СССР по телевидению и радиовещанию.

Сц. В.Гончарова; реж. **Александр Чекменев**; оп. И.Ремишевский; худ. В.Чернышов; комп. И.Лученок; стихи П.Бровки; звукооп. В.Устименко; втор. реж. С.Нилов, Б.Берзнер; втор. оп. А.Сенькин; монт. Л.Цыпкина; худ.-грим. А.Журба; худ. по кост. А.Грибова; ред. А.Мовзон, Л.Пташук; дир. Н.Базилевская; худ. рук. И.Добролюбов. В ролях: Володя Станкевич (Федька), Таня Шитик (Янина), С.Приселков (комиссар), И.Мацкевич (Мирон), В.Тарасов (Маковский), В.Шелестов (Сипайло); Г.Макарова, П.Юрченков, Г.Рогачева, А.Лебедев, Н.Розанцева, Н.Горлов, Н.Жуковская, Ф.Одиноков, А.Столбов, В.Уральский, Андрей Витковский, Павлик Спицын, Дима Носаев; О.Лысенко, Т.Муженко, Э.Воркуль, А.Беспалый, А.Кашперов.

Детский героико-приключенческий телефильм.

Экранизация по мотивам рассказов белорусского писателя Петруся Бровки.

Первые годы советской власти. Сын вдовы Мартынихи из деревни Селище Федька видит себя во сне среди всадников под красным флагом рядом с комиссаром. В Селище приезжает волостной комиссар и, собрав сход, предлагает переизбрать председателя комбеда Маковского: он бывший панский эконом, а теперь кулак. Выбирают Мирона Боровика, а в помощь ему (поскольку тот неграмотный) писарчуком ставят Федьку, которого грамоте выучил погибший на фронте отец. Федька пишет под диктовку комиссара постановление — об открытии в панском имении школы. Он приносит из дома красную наволочку, чтобы повесить на школе флаг. Крестьянин

Яким провожает в укромное место сына бывшего местного пана Сипайло. Маковский рассказывает Сипайло о сходе. Тот решает лучше сжечь дом. Федька бросается в горящий дом и выносит флаг, едва не погибнув. Приехавший комиссар решает, что надо строить новую школу. Мужики рубят бывший панский лес, ставят сруб. Весна. Идет передел земли. Маковскомуоставляют столько, сколько полагается по закону. Маковский предлагает убить комиссара. Сипайло считает, что нужно действовать с умом. Мужики строят школу. Маковский приглашает их помочь ему строить баню: он отблагодарит. Мужики уходят к нему. Мирон рассказывает о случившемся комиссару. Тот проводит у Маковского обыск и находит припрятанное панское добро. Комиссар отказывается от предложенных крестьянами сапог: для него наибольшая радость, что они собрали для города хлеб. Когда у Маковского обнаруживают еще и мешки с зерном, комиссар приказывает арестовать его. Маковский сбегает и опять предлагает Сипайло убить комиссара. Тот возражает: пришлют другого — страшен не он, а та вера, которую он вселяет в народ. Делегация рабочих благодарит крестьян за продовольствие и дарит мануфактуру, плуги, серпы и др., а также книги и газеты. Ночью Маковский со своими людьми затаскивают школьный дом по реке в болотные топи. Федька с Янинкой находят свою школу. Мирон в волости докладывает о происшедшем комиссару. Тот велит поднимать народ, а сам он приедет следом, чтобы не спугнуть бандитов. Те устраивают засаду на кладбище. Федьку и Янинку, бегущих в деревню, перехватывает Яким. Янинке удается вырваться, а Федьку



В.Станкевич (слева) — Федька, С.Приселков — комиссар

бьют и запирают в часовне. Янинка встречает возвращающегося из волости Мирона, который отправляет ее в деревню, а сам идет на кладбище, где его тоже хватают и бросают в часовню. Крестьяне и комиссар спешат на помощь. Мирон помогает Федьке выбраться из часовни, чтобы предупредить комиссара о засаде. Федька с криком бежит ему навстречу. Смертельно раненный в завязавшейся перестрелке комиссар умирает на руках у Федьки... Федька скачет среди всадников под красным флагом.

"[Рэжысёр] гаворыць: "...Мы ўявілі... "спружынную" дынаміку, ледзь не дэтэктыўнае разгортванне падзей. Але... імкнуліся перадаць паэтычнасць і непасрэднасць, эмацыянальнае, вобразнае ўспрыманне свету. У фільме ёсць нешта ад дзіцячых малюнкаў"... [Іх] непасрэдны, чысты колер... прысутнічае ў карціне як элемент эмацыянальнай выразнасці... Апантаная вера ў рэвалюцыю і гатоўнасць служыць ёй да канца перададзена... у вобразах камісара і Федзькі... у прасветленай духоўнасці... Яны зняты буйным планам. Ці не таму буйныя планы... не здаюцца статычнымі?.. Не бяда, што ў фільме бачыцца просталінейнасць вобразаў... [Дзеցям] павінна быць ясна, што вось гэта "нашы", а вось гэта "белякі", тут — дабро, а там зло. А вось тое, што не хапае ўнутранай дынамікі... гэта ўжо пралікі. Характары хутчэй пададзены ў знешнім праяўленні... Фільм вырашаны ў адзінай колеравай паліфаніі. Напэўна, гэта вымушае ўспомніць цудоўныя ўзоры жывапісу... Майстэрства [аўтараў]... утварыла трыадзіны вобраз — маладосці, вясны, адраджэння жыцця... Фільм па жанравых прыкметах нагадвае баладу, дзе рамантычная ўзнёсласць зліваецца з лірычнай апавядальнасцю. Кожны кадр пабудаваны менавіта ў такой стылістыцы... Так гістарычная праўда броўкаўскіх апавяданняў набыла новае, тэлевізійнае аблічча... [хоць] сюжэтныя лініі літаратурнага твора не вычарпаны да канца" (Саянкова Л. Балада пра камісара // ЛіМ. 27.X.1978).

"...Большасць... падзей мы ўспрымаем нібы праз дзіцячы пераказ... У фільме ўзнаўляецца рэальная атмасфера тых дзён... Атрымалася гэта... з-за псіхалагічнай дакладнасці вобразаў. Прычым не толькі галоўных герояў... Якім высокім талентам, чалавечай глыбінёй напоўнена... работа [Г.Макаравай]. У лічаныя хвіліны мы душой успрымаем узрушэнне і радасць пажылой сялянкі, усё жыццё якой прайшло ў цяжкай працы на чужым полі. Камбед надзяліў яе зямлёй, і яна, "усцешаная сваім нечуваным шчасцем", падае на калені, гатовая гладзіць раллю рукамі ці цалаваць зямлю... Сваёй эмацыянальнасцю, лаканізмам, праўдай характару эпізод западае ў душу і памяць" (Трыгубовіч В. Нязгаснае полымя сэрцаў // ГР. 16.XI.1978).

"Проникновенное слово писателя, прозвучавшее как заставка к картине, — вот, пожалуй, единственно впечатляющее, что предложили ее создатели. На экране много говорят о революции, но самой революции в ее реальных проявлениях не чувствуется, деревня, в которой происходит действие, изображена внеисторично, сквозь призму понятой слишком однопланово "поэзии детства". Авторы ленты стремились передать непосредственность детского мироощущения; дети в картине, как всегда, обаятельны, но, за редким исключением, слишком подчеркнуто играют; играют бедность, играют страх, играют ненависть к богачам. Особенно обидна неудача образа комиссара, тем более что... актер... в ряде эпизодов раскрывается интересно. Но драматургия и режиссура фильма отодвигают фигуру комиссара на второй план. На поверку выходит, что не дети — "рядом с комиссаром", а комиссар — рядом с детьми. Ориентация на тип "детского фильма", произвольное соединение на экране разных рассказов, смешение коллизий различных периодов революции — все это лишило картину исторической логики и художественной точности" (Кисунько В. Грани большой темы // Правда 6.I.1979).

Библиография: Шульман С. Нашчадак камісара // ЧЗ. 17.X.1978; Цюрына Т. Кінагод-78 // ЛіМ. 30.III.1979; Нечай О. Киногод-78: Заметки критика с седьмого смотра-конкурса фильмов, выпущенных киностудией "Беларусьфильм" в 1978 году // ВМ. 2.IV.1979; Бондарева Е. Проверять знаком качества // СБ. 27.V.1979; КіЛ. С. 150—151.

A children's heroic adventure film after the works by the famous Belarusian writer P.Brovka about a teenager's friendship with the district commissar during the first years of Soviet power. REVIEWS: as the film is intended for children, you can find here a detective-like development of events, but at the same time the authors tried to express the poetic nature, spontaneity and emotional character of the perception of the world by children: most of the events are shown as if rendered by children; belief in the revolution and readiness to serve it to the end are shown in the characters of the commissar and his young friend not in ascetic aloofness but in lucid spirituality — that is why the film's numerous close-ups do not look static; a pure color which is characteristic of children's drawings is used in the film as an element of emotional expressiveness; the film is solved in a polyphony of spring colors; the countryside is shown as unrelated to history, in the light of the "poetry of childhood", which is understood too straightforwardly; as always, the children are charming but, with few exceptions, it is obvious they put on an act; especially vexing is the failure of the character of the commissar who has lost his individuality, the uniqueness of his personality in spite of the actor's attempts to overcome the cliches; this as well as the mixture of collisions of different periods of the revolution deprived the film of historical logic and artistic exactitude; the authors approximated the narrative form of the primary source: the film reminds of a ballad where romantic loftiness merges with lyrical narrativity.

1979

ГОЛУБОЙ КАРБУНКУЛ (БЛАКІТНЫ КАРБУНКУЛ) (THE BLUE CARBUNCLE) — цв., обычн., 8 ч., 2051 м, 72/75 мин., в/э 13.I.1980 г.

По заказу Государственного комитета СССР по телевидению и радиовещанию.

Сц. А.Делендик; реж. **Николай Лукьянов**; оп. А.Клейменов; худ. А.Верещагин; комп. В.Дашкевич; тексты песен Ю.Михайлова; худ. по кост. А.Грибова; худ.-грим. Г.Храпуцкий; втор. реж. И.Яницкая; втор. оп. Н.Сенько; звукооп. С.Урусов; монт. В.Хантеева; балетм. Б.Матисон; ред. В.Гончарова; дир. Р.Шапиро. В ролях: А.Масюлис (Шерлок Холмс), Э.Романов (доктор Ватсон), Б.Галкин (Джеймс), И.Печерникова (Катарина), В.Титова (графиня), О.Корчиков (Брекенридж, хозяин ювелирной лавки и хозяин цветочной лавки); И.Дмитриев, Ю.Стренга, Е.Волошина, М.Лебедев, С.Гирт, П.Симм, В.Букин, Л.Римарь, В.Потапов, В.Сичкарь, Э.Лепинь, В.Якан, Л.Луценкова, В.Звайгзне; А.Беспалый, Е.Гвоздев, Л.Кормунина, А.Печников, К.Титов, А.Тальковский, И.Сергеева, В.Бейнерис, Ю.Хохликов.

Иронический музыкальный теледетектив.

Экранизация по мотивам одноименного рассказа А.Конан Дойла.

Предрождественские дни. Лакей Джеймс покупает подарок для любимой девушки. Прогуливающиеся по городу Холмс и Ватсон рассуждают о женщинах и подарках. Холмс признается, что его логика бессильна перед женщинами. Джеймс дарит подарок Катарине — горничной графини Маркар. Та недовольна дешевым подарком. Джеймс считает, что каждый должен довольствоваться своей судьбой, и делает ей предложение. Катарина заявляет, что должна испытать его: надо разбогатеть, открыть свое дело, стать независимыми. Она предлагает ему украсть знаменитый алмаз "Голубой карбункул", принадлежащий графине. Джеймс отправляется искать людей, которые научат его красть, а Катарина принимает другого кавалера —инспектора полиции. Мелкий воришка Вонючка Боб посылает Джеймса к Кровавому Сэму, а тот — в подземелье к Шефу, который, заинтересовавшись алмазом, собирается купить его и велит своему помощнику проинструктировать Джеймса. Переодевшись индийцем, тот крадет камень. Катарина же говорит инспектору, что подозрителен слесарь Горнер, чинивший каминную решетку. Слесаря арестовывают. Катарина отвлекает инспектора, дав возможность Джеймсу вынести алмаз из охраняемого дома. Придя к сестре, которая занимается откормом гусей к Рождеству и собирается подарить одного ему, он вталкивает камень в глотку гусю с полосатым хвостиком, а затем приходит с ним к Шефу. Довольный, тот предлагает дальнейшее сотрудничество, но Джеймс заявляет, что такое больше не повторится: он честный. Камня в гусе не находят. Джеймса бьют, отбирают полагающиеся ему деньги. Ему удается вырваться из подземелья. У сестры он выясняет, что было два таких гуся, и что все гуси уже проданы торговцу. Ночью Холмс и Ватсон видят, как бродяги на Бейкер-стрит пугают прохожего, и тот убегает, оставив гуся. Холмс велит квартирному хозяину Петерсону и его жене приготовить его. При разделке госпожа Петерсон находит алмаз. Зная из газет об аресте слесаря Горнера, Холмс решает найти настоящего преступника. По объявлению приходит хозяин гуся и не смущается его заменой на



Э.Романов — Ватсон, А.Масюлис — Холмс

другого, из чего Холмс делает вывод, что преступник не он, и узнает, что тот получил гуся в гусином клубе трактира "Альфа". Придя туда, Холмсу и Ватсону приходится выслушать мнение посетителей о рассказах Ватсона и о самом Холмсе. Хозяин клуба рассказывает им о торговце Брекенридже. С помощью пари Холмсу удается выпытать у упрямого ирландца необходимые сведения. Но услышав, как Брекенриджа безуспешно пытается расспросить о гусях Джеймс, Холмс понимает, что он-то им и нужен. В это время Шеф с подручными грабит квартиру Холмса, но найденный алмаз велит не брать. Увидев, что "Голубой карбункул" не украден, Холмс проверяет его и обнаруживает, что алмаз фальшивый. Он приходит к графине и, найдя страховой полис на камень, угрожает ей разоблачением, если не будет освобожден Горнер: графиня натолкнула Катарину на воровство застрахованного камня, заменив его, кроме того, фальшивым. Холмс и Ватсон узнают из газет, что Горнер освобожден. Теперь их ждет дело о похищении имущества Холмса.

"[Фильм представляет] собой сложный жанровый "коктейль". Здесь к непритязательной легкости водевиля добавлена условность мюзикла, и все это разбавлено изрядной дозой пародии на традиционный детектив. Два фильма в один год — такой мобильности молодого режиссера стоит только позавидовать. И все же, отдавая должное его энергии, умению переключаться с одного жанрового регистра на другой, нельзя не заметить некоторой поспешности... ровности, каллиграфичности его почерка... Сделанные грамотно, основательно, его фильмы все же не несут на себе печати уникального авторского видения, которое мы вправе ждать от дебютанта" (Павлючик Л. "Холостой" виток спирали. Кинообозрение // ЗЮ. 6.III.1980).

"Жанровая эклектика и даже явная безвкусица помешали авторам [этого] мюзикла... и комедии... "Звон уходящего лета"... создать на экране убедительный образный мир, заставить нас принять художественную логику повествования, поверить в "опереточные" переживания героев. На этих картинах было не до смеха..." (Нечай О. Несостоявшийся диалог: К итогам киногода-79 // СБ. 28.V.1980).

"Возможен и иной [в отличие от семисерийного телефильма И.Масленникова] подход к экранизации Конан Дойла, — оказывается, тоже по-своему плодотворный... "Беларусьфильм" создал свой вариант фильма о Шерлоке Холмсе... Здесь тоже масса реалий, большой интерес к персонажам, изрядное чувство юмора, однако и реалии отобраны иного рода, из тех, что, когда прошла мода, начинают поражать своей нелепостью, и люди рисуются иначе, куда более густыми мазками, и в юморе гораздо больше эксцентрики. Глава лондонского преступного мира гордится тем, что причастен к славе Шерлока Холмса (тот некогда разоблачил его преступление), сам знаменитый сыщик находится где-то на грани мании величия, а

совершенно подавленный им доктор Ватсон приобрел в результате комплекс неполноценности... На этот раз перед нами мюзикл, поставленный не без влияния английского фильма "Оливер!" и много приобретший благодаря превосходным музыкальным номерам... Естественно, что при подобном решении мера отдаленности от оригинала оказывается куда большей, чем у И.Масленникова. Эксперимент был предпринят... рискованный. Но... Фильм получился удачный... Про ленинградскую творческую группу можно сказать, что они хорошие инсценировщики. Про минскую — что они хорошие выдумщики. И все же... при втором подходе к делу кое-что, к сожалению, теряется. Прежде всего — возможность создать не отдельный фильм, а сериал. Манера, избранная минскими кинематографистами, настолько противоречит весьма сдержанному стилю Конан Дойла, что быстро исчерпывает себя. А у телевизионного сериала столько потенциальных преимуществ перед "одиночной" лентой, что, право, жаль от них отказываться" (Кагарлицкий Ю., Померанцева Р. Классический детектив на телеэкране // Телевидение вчера, сегодня, завтра. Вып. 3. М., 1983. С. 156—157).

An ironical musical detective TV film after A.Conan Doyle's story under the same title about the investigation into the loss of a precious stone. REVIEWS: the film presents a complex assemblage of genres: the unpretentious lightness of a vaudeville is complemented with the conventionality of a musical and a great deal of parody of a traditional detective; the director's well-made films do not bear the stamp of the author's unique vision; the film is marked by genre eclecticism and even obviously poor taste; the film manifested a different approach to the adaptation of Conan Doyle than in I.Maslennikov's TV serial: the selected phenomena of life strike as absurd, people are more crudely depicted, and there is more eccentricity in the film's humor; this is a musical made not without the influence of the British film *Oliver!*, good musical items contributed to its success; naturally, with this approach the film is far more distant from the original than Maslennikov's movie; in addition there is no chance of making a TV serial out of it: the chosen style is so contrary to Conan Doyle's style that it soon exhausts itself.

ДЕНЬ ВОЗВРАЩЕНИЯ (ДЗЕНЬ ВЯРТАННЯ) (THE RETURN DAY) — ч/б, ш/э, 7 ч., 1807 м (вар. 1980 г. на бел. языке — 1807 м), 66 мин., в/э 25.VIII.1980 г.

Др. назв. "Жито".

Сц. А.Зайцев; реж. **Сергей Сычев**; оп. Д.Зайцев; худ. Ю.Альбицкий; комп. П.Альхимович; стихи М.Богдановича; звукооп. Г.Басько; худ. по кост. Н.Жижель; худ.-грим. Г.Храпуцкий; худ.-декор. В.Крупник; втор. реж. Г.Глебко; втор. оп. Н.Сенько, Е.Фомин; монт. Е.Волкова; ред. Р.Тармола; дир. Л.Баталова; худ. рук. В.Туров. В ролях: Т.Васильева (Александра), Л.Константинова (Мария), В.Тарасов (Алесь), В.Гоголев (Юзеф), Б.Невзоров (Стась), Г.Гарбук (Галенчик), Г.Овсянников (Гнасюк), К.Забелин (Валевич), А.Биричевский (дед Михась), В.Петренко (Юрась), А.Василевский (Иван); В.Жуков, Л.Крук, В.Ганшин, П.Кормунин, В.Проскурин, Л.Иудов, Г.Макарова; Наташа Азаренок, Ира Берилло, А.Беспалый, А.Беляев, Г.Вельц, Э.Горячий, Л.Гривенев, А.Градов, А.Зимина, А.Иванов, Т.Муженко, Володя Швадович, Г.Тейх.

Социальная драма.

Советская армия освобождает Западную Беларусь. 25 июля 1944 г. в родную деревню возвращается Алесь Белый. Он вспоминает о том, что в 1939 г. здесь не был, что в застенках дефензивы, в окопах под Варшавой, в партизанской землянке думал об этом дне. Мотоциклисты из окруженных немецких частей поджигают поле. В завязавшейся перестрелке с крестьянами от немецкой пули гибнет маленькая девочка — дочка Марии, которую когда-то любил Алесь. Между тем в деревне старый крестьянин Юзеф Бакиевич спрашивает сына Стася, зачем тот ходит с ружьем — скоро сюда "придет новая страна". Тот надеется, что она может "и обратно уйти". Юзеф переживает: всю жизнь себе и людям жилы рвал, а в паны все равно не вышел. Крестьяне рассказывают Алесю, что Мария вышла замуж за Андрея Галенчика, что Рыгор, отец Алеся, погиб во время оккупации, хата разорена, а сестра Александра вышла замуж за Стася, с отцом которого враждовал Рыгор. Алесь встречается с младшим братом Иваном, с Александрой, оказывается любящей Стася. Зайдя выразить сочувствие Галенчикам, Алесь просит у Марии прощения, что не мог вернуться раньше. Она отвечает, что его вины нет. На могиле отца Алесь говорит, что пойдет в действующую армию. Крестьяне во главе с местным активистом Валевичем намеряют делянки для уборки на поле, которое они вместе обрабатывали при немцах, и, обнаружив, что еще остался участок (это доля убитых за войну крестьян), решают намерять каждому больше. Появляются крестьяне с окрестных хуторов и требуют выделить долю им: немцы спалили их поля и хаты. Едва не возникает стычка, но Алесь утихомиривает: тут все свои, — и говорит, что надо "крепко подумать, как жить дальше: вокруг пепел, ртов много — какие теперь межи?" Стась идет в лес, где сторожит спрятанное им стадо коров дед Адолик с внучкой Евкой, а на обратном пути натыкается на группу немцев-окруженцев, которые требуют, чтобы он устроил их отдохнуть и накормил. На крестьянской сходке Алесь предлагает выбрать председателем Валевича. Крестьяне обсуждают, что делать.



Г.Гарбук — Галенчик

Некоторые считают, что надо "тряхнуть" Юзефа и других богатых: Советы придут — помогут, но и у них "кошель не без дна". Юзефа зовут на сходку, но немцы велят идти Стасю, а Александру и Юзефа не выпускают из хаты. Валевич предлагает Стасю поделиться с обществом прошлогодним зерном (они немцам не сдавали: Юзеф был старостой). Стась отвечает, что им, видно, не терпится соседей обобрать. Мужики возмущаются. Стась говорит, что ненавидит всех, угрожает Алесю, что тот, может, до утра не доживет. Его сажают под стражу. Под предлогом набрать воды Юзеф отправляет Александру к брату, но немцы, затащив в баню, насилуют ее. Стась бежит из-под стражи и встречает истерзанную жену. Узнав о бегстве, толпа крестьян идет к его дому. Немцы стреляют по ним. Алесь организует сопротивление. Галенчик, до тех пор не участвовавший в общественных делах, достает припрятанный пулемет, вступает в схватку и гибнет. Стреляет по немцам и гибнет и Стась. Юзеф поджигает свой дом. Немцы уничтожены. Утро. Адолик

приводит в деревню стадо. Крестьяне начинают жатву вместе, на общем поле. В ней участвует и Алесь, размышляя о том, что его односельчане выбрали верную дорогу. 26 июля 1944 г. До конца войны осталось 287 дней.

"Фильм снят... с жесткой экспрессией, некоторые эпизоды впечатляют большим смысловым и эмоциональным наполнением. Но цельной картины не получилось. Взаимоотношения героев не прояснены... Поступки... никак не мотивированы, не объяснены ни прошлым героев, ни их настоящим. В фильме преобладает та "кусочность", о которой говорил еще Пудовкин. Есть правда эпизода, но нет правды целого. Очевидно, режиссер хотел создать притчу — это видно и по манере съемок, и по образу хлебной нивы, открывающей и закрывающей фильм, и по условно прописанному месту действия... Но ведь притча предполагает не уход от психологии, не туманные символы, но укрупненную правду времени, обобщенную ясность мысли" (Павлючик Л. "Холостой" виток спирали: Кинообозрение // ЗЮ. 6.III.1980).

"...Бывает нередко — вслед за крупным мастером идут эпигоны, которые повторяют найденное, а при многократном повторении стирается, блекнет и сама идея, тема... Вспомним, каким значительным явлением в кино стал в свое время фильм В.Жалакявичюса "Никто не хотел умирать". Переломный момент между войной и миром, неустоявшиеся отношения в селе, насилие, террор "лесных братьев"... Тогда это было открытие не только литовского кино. Но сколько уже лет варьируется эта тема в других фильмах! И вот один из ее последних вариантов... Чтобы как-то компенсировать узнаваемость драматургических ситуаций, отсутствие собственной художественной концепции истории, создатели его прибегают и к многозначительному, "рваному" монтажу, и к искусственному нагнетанию драматизма ситуации, хотя некоторые кадры, снятые просто и проникновенно, говорят о том, что оригинальность произведения лежит не на поверхности, а в глубинных коллизиях. Но в целом экранные, пластические ребусы только заслоняют от зрителя происходящее, характеры людей остаются где-то за кадром" (Нечай О. Несостоявшийся диалог: К итогам киногода-79 // СБ. 28.V.1980).

"Фильм... очень своеобразен по... стилистике. В нем, пожалуй, нет... главного героя... [Авторы] стремятся нарисовать портрет западнобелорусской деревни. Портрет, созданный из отдельных штрихов, из отдельных лиц. Есть герои, судьба которых прослежена в фильме более или менее подробно... Но есть персонажи, наделенные всего одной-двумя репликами. Иногда по этим репликам нам удается как-то определить их прошлое, их отношение друг к другу, но иногда нам явно не хватает каких-то простых подробностей... Впрочем, авторы такой цели в данном случае вовсе и не преследовали... Это фильм-воспоминание... в котором конкретные детали быта, личных отношений людей едва-едва проступают сквозь дымку времени... Для авторов... важна не психология, не подробности биографии, а движение массы в самый переломный и ответственный для нее момент. И название фильма в данном случае нужно, наверное, трактовать гораздо шире" (Хлоплянкина Т. День возвращения // СКЗ. 1980. № 8. С. 8).

"Великолепны в массовых сценах портреты белорусских крестьян. Порой даже трудно различить — кто из них актер, а кто просто участник массовки. В этом нельзя не видеть определенную авторскую позицию: никакой игры, предельная достоверность, точность и сдержанность в выражении чувств. И все же... Все время ждешь того главного, во имя чего [кинематографисты]... взялись за разработку этого [нового для белорусского кино] материала. Вполне очевидно, что... не для того, чтобы создать картину-воспоминание... Как бы ни были сложны и драматичны события фильма... они — лишь предлог, отправной пункт повествования. Авторы фильма обращаются к прошлому ради настоящего. Они поднимают важную тему о личной ответственности человека за все происходящее вокруг, об умении принимать решения, о мужестве и о том, во имя чего оно нужно... [Однако] недостаточная последовательность в выявлении авторской позиции в значительной мере разрушила их самые благие намерения. Создатели фильма много внимания уделили внешней выразительности, перипетиям развития сюжета, отдельным частностям, а главное... упустили... Что это: киноповесть, психологическая драма, народная трагедия? Нет, скорее всего это картина приключенческая. Соблазн занимательности оказался слишком сильным... Но ведь кинематографическая сюжетная "закрученность" и подлинная глубина постижения жизненных явлений — понятия разные. Главный недостаток картины... связан с невыразительным раскрытием центрального образа... В распоряжении очень правдивого и достоверного актера... оказалось мало поступков, конкретных дел, чтобы... наполнить его трагедийным накалом, способным заставить зрителя сопереживать [Алесю]... К сожалению, принцип типажности преобладает и в характеристике других персонажей фильма... хотя актеры... много сделали для того, чтобы наполнить жизнью свои роли. Обнадеживающий поиск — именно так хотелось бы кратко охарактеризовать фильм... Для многих из его создателей [он был]... дебютом" (Смаль В. Куда приводит поиск // ВМ. 4.IX.1980).

"Вобраз Алеся, спачатку заяўлены ў псіхалагічным ключы, дзесьці з сярэдзіны фільма пераўтвараецца ў статычны. Характар Стася, наадварот, у канцы... акрэсліваецца больш выразна, дзякуючы таму, што гледачу даецца не толькі інфармацыя аб яго ўчынках, але і тое, што з іх вынікае... З мноства на першы погляд другарадных дэталей складаецца і вобраз сялянскага веселуна Васіля (сакавіта сыграны Г.Аўсянікавым), і вобраз маці хлопца-самаахоўца... Прыемна, што ў фільме прынялі ўдзел многія беларускія акцёры. Дзякуючы ім мы ўбачылі на экране багацце праяўленняў беларускага характару. Эпілог кінастужкі — калі гучыць балада на вершы М.Багдановіча ў славу хлебароба і мы бачым герояў... на жніве — набывае па-сапраўднаму вольнае эпічнае дыханне. Ён сведчыць аб тым, што аўтары фільма былі здольны ўвасобіць выбраную тэму на больш высокім мастацкім узроўні" (Бадзічка Л. Святло і цені аднаго дня // ЛіМ. 3.X.1980).

"Фильму... состояться как значительному явлению искусства помешали множественность сюжетных мотивов и обилие героев, большая часть которых драматургически неоригинальна, часто просто банальна. Стать эпической драмой, вырастающей из острой, почти приключенческой фабулы (как это было в фильме "Никто не хотел умирать"), помешала непродуманность и фабулы, и решения основного конфликта. Стать притчей о борьбе и позиции "над схваткой" помешало отсутствие яркости, значительности аллегорического, символического начала" (ЖПБК. С. 16).

Библиография: Грыневіч С. Сэрцы, абпаленыя вайной // ЧЗ. 11.VI.1980; Курылева С. Возвращение // Заря [г.Брест]. 24.X.1980; Туров В. Место в общем строю // КБ. 1980. № 12. С. 69; Кагарлицкая А. Многообещающий студент // СК. 30.VII.1982; ВЗЭ. С. 32—33;

A social drama about the events in a Western Belarusian village in 1944 during its liberation from the nazi invaders. REVIEWS: the authors try to draw a portrait not of a single hero but of the whole village, it is important for them to see the movement of the masses at this crucial and responsible moment; obviously, the director wanted to create a parable but it presupposes not a psychological move but the extension of the truth about the time, a generalized clarity of thought; the genre is not clearly defined: in the long run the film turned out to be an adventure movie, almost an imitation of V.Zalakavicius's *No One Wanted To Die*; the film's dramaturgy is unconvincing, and the authors try to make up for it by an expressive plastic solution and resort to the ambivalent 'broken" montage and to the unnatural intensification of dramatic tension; one lacks details of people's biography, psychology in order to understand

separate people, but the authors were making s film of reminiscences in which concrete details can hardly be seen through the veil of time; a truthful atmosphere of the time was created; the portraits of the Belarusian peasants in the crowd scenes are splendid: it is difficult to tell which of them is an actor and which is just a participant of the crowd scenes; a number of Belarusian actors took part in the film, they managed to show the richness of different manifestations of the Belarusian national character; the film's flaw is the multitude of the plot motives and heroes, most of whom are not convincing dramatically — their actions lack motivation, and the relations are not clear; the film is made with rigid expressiveness, some scenes produce an impression by their meaningfulness and great emotional tension but the film lacks integrity: the scenes are truthful but the film lacks the truthfulness of the whole.

ДИКАЯ ОХОТА КОРОЛЯ СТАХА (ДЗІКАЕ ПАЛЯВАННЕ КАРАЛЯ СТАХА) (THE SAVAGE HUNT OF KING STAKH) — цв., кашетир., 14 ч. (2 сер.), 3610 м (1-я сер. — 1804 м, 2-я сер. — 1806 м), 134 (67+67)/126 мин., в/э 20.XII.1979 г.

Экспортный вар. 1980 г. по заказу в/о "Совэкспортфильм" (кашетир., 11 ч., 2996 м).

Сц. В.Короткевич, В.Рубинчик; реж. **Валерий Рубинчик**; оп. Т.Логинова; худ. А.Чертович; комп. Е.Глебов; худ. по кост. Э.Семенова; худ.-грим. Л.Емельянов, Я.Чехович; втор. реж. В.Шульман; втор. оп. В.Костырев; звукооп. В.Морс; монт. Л.Микуло; худ.-декор. И.Романовский; ред. Р.Тармола; консульт. по истории и быту М.Бич; дир. А.Круковский. В ролях: Б.Плотников (Белорецкий), Е.Димитрова (Яновская), А.Филозов (Гацевич), Р.Филиппов (Дуботовк), Б.Хмельницкий (Ворона), В.Шендрикова (вдова Кульша), А.Харитонов (Светилович), И.Класс (Рыгор), В.Федоров (Базиль), М.Капнист (экономка), В.Ильичев (пристав), Ю.Дубровин (судебный врач), Б.Романов (уездный следователь); Ю.Баталов, Марина Гучинская, А.Длусский, Н.Зорин, А.Кашперов, Б.Мельник, С.Майсей, Т.Муженко, А.Плесанов, П.Романов, А.Фенев, Д.Шпаковский.

Притча с детективной фабулой.

Экранизация по мотивам одноименной повести белорусского писателя Владимира Короткевича (1964).

Гран-при на I МКФ детективных и таинственных фильмов "Мистфест" в Каттолике (Италия, 1980);

Специальный приз жюри фильму, приз "за лучшую женскую роль второго плана" В.Шендриковой на X МКФ фильмов ужасов и научной фантастики в Париже (Франция, 1980);

Специальный приз жюри на IV МКФ в Монреале (Канада, 1980);

Диплом на XIX МКФ научно-фантастических фильмов в Триесте (Италия, 1981);

Диплом фильму на МКФ "Фильмэкс" в Лос-Анджелесе (США, 1981);

Гран-при на МКФ мистических и научно-фантастических фильмов в Брюсселе (Бельгия, 1983).

Молодой ученый-этнограф Андрей Белорецкий, собирая фольклор Северо-Западного края, главным образом легенды, попадает в глухом уголке Беларуси в имение Болотные Ялины, где живет последняя в роде Яновских юная пани Надежда. Управляющий Гацевич и старая экономка — это все население обветшавшего дворца. Ночью, услышав странные звуки, Белорецкий спускается в подземелье и видит, как экономка на ворохе перьев заговаривает Надежду от болезней и злых сил. На следующее утро (Гацевич объясняет, что вечером люди в здешних местах боятся выходить из дома) Белорецкий попадает на празднование дня рождения хозяйки, где собралась шляхта со всей округи. Опекун Надежды Дуботовк дарит ей медвежью шкуру, старинный убор и портрет ее предка Романа Яновского. Белорецкий танцует с хозяйкой, после чего с ним ссорится по пустяшному поводу шляхтич Ворона, а Дуботовк успокаивает того. Когда гости расходятся, Белорецкий видит, как Надежда обливает портрет кислотой. Потом она падает в обморок, а придя в себя, рассказывает вместе с Гацевичем Белорецкому о призраках этого дома: Маленьком Человеке, Голубой Женщине и дикой охоте, наводящей ужас по всей округе, — от нее погиб отец Надежды. Гацевич по старинной книге читает Белорецкому легенду: Роман Яновский со своими людьми предательски убил на охоте мужицкого короля Стаха и его людей, приказал привязать их тела к лошадям и пустил скакать 13 окровавленных всадников; король Стах, который был еще жив, проклял его; с тех пор ни один человек в роду не умер своей смертью, а многие погибли от дикой охоты. Андрей не может поверить в существование подобных суеверий: заканчивается XIX век. Гацевич советует ему покинуть этот дом. Утром Белорецкий уходит со своим новым знакомым бывшим студентом Светиловичем, человеком демократических убеждений. Увидев проезжающую мимо коляску со странного вида женщиной — вдовой Кульшей, Светилович говорит, что она или Дуботовк являются наследниками в случае смерти Надежды. Светилович считает, что здесь творятся странные дела и подозревает всех, поначалу — и Белорецкого. Внезапный выстрел ранит Андрея в руку. Его приносят обратно во дворец. Во время ужина слышится топот копыт дикой охоты. Потом Белорецкий



Кадр из фильма

видит Маленького Человека, гонится за ним, но безуспешно. Проходя на следующий день по окрестностям, Белорецкий встречает крестьянских детей, просящих милостыню, которые рассказывают о том, что дикая охота согнала их семьи с земли и убила тех, кто пытался сопротивляться. Белорецкий приходит в дом Кульши. Здесь запустение, а хозяйка явно не в себе. Она рассказывает, что Надежду пригласил к ним пан Кульша по просьбе короля Стаха, а когда отец пошел за ней, то пропал, как и ее муж. Охотник Рыгор, который присматривает за пани, объясняет, что ее мужа утопили. Белорецкий говорит, что ему хотелось бы потрогать этих призраков руками. Рыгор соглашается действовать вместе с Белорецким, но предупреждает, что если тот обманет — убьет его, что у него есть друзья. Возвращаясь, Белорецкий видит в поле полицейскую коляску около тела убитого Гацевича. Ночью Белорецкий замечает Голубую Женщину, гонится безуспешно и за ней. Светилович говорит, что у него есть подозрения, кто виновник всех смертей, но имени пока не называет.

К старой каплице, у которой была назначена встреча Светиловичу, бегут Белорецкий и Рыгор. Светилович

убит. На место происшествия приезжает полицейская карета, забирает его тело. Ночью Белорецкий, увидев Голубую Женщину, догоняет ее: это сама Надежда. Она объясняет, что пряталась каждую ночь в разных комнатах, боясь всех, даже его. Белорецкий пытается что-либо выяснить в городе у пристава. Тот говорит про местную "вендетту", про то, что покойный Светилович — личность подозрительная, и советует не вмешиваться. На обратном пути Белорецкого преследует дикая охота. Ему удается убежать. Надежда спрашивает его, верит ли он теперь в призраков? В отчаянии она говорит, что стены дворца в крови, что их род не имеет права существовать, что не простит себе, если его убьют, что он должен покинуть Болотные Ялины. Обняв ее, он отвечает, что найдет другое убежище, но все равно разгадает тайну. Утром Белорецкий опять идет в город — к судебному следователю. Тот повторяет примерно то же, что и пристав, а когда Белорецкий обращает его внимание на то, что жертвами становятся и простые люди, что полиция ничего не расследует, следователь намекает, что слова Белорецкого можно трактовать как оскорбление государства. Белорецкий возражает, что как раз собирается писать прошение в столицу. Тогда следователь говорит, что есть доказательства не в его пользу (в частности письмо, найденное у Гацевича и адресованное Белорецкому), и советует бежать. Белорецкий идет в имение Дуботовка. Там батлеечники дают представление о короле Стахе, где есть намеки, кто "король Стах" и что "студент из Петербурга" победит злодея. Батлеечников прогоняют. Увидев Андрея, Дуботовк приглашает его за стол. Опять происходит ссора с Вороной, заканчивающаяся дуэлью с завязанными глазами в подземелье, во время которой Белорецкий легко ранит Ворону. Возвратившись в Болотные Ялины, Андрей находит в комнате Гацевича его дневник, но его выхватывает Маленький Человек. Догнав его, Белорецкий выясняет, что это брат Гацевича — карлик Базиль. Канун Нового года. Обитатели дворца катаются на санках, убирают елку. Здесь и Рыгор, и пани Кульша. Базиль читает вслух дневник брата: тот пугал призраком Маленького Человека Надежду, чтобы подчинить ее волю; его влекло к ней, но Гацевич надеялся и на то, что слухи о спрятанных богатствах рода Яновских — правда; он подозревал, кто "король Стах", и считал, что тот затеял все тоже ради денег. В это время Кульша надевает старинный убор, подаренный Надежде Дуботовком, и выходит в парк. Дикая охота убивает батлеечников. Слышен колокольный звон. Бегут крестьяне с топорами и вилами. Убегая от дикой охоты, гибнет Кульша. Толпа крестьян, среди которых Белорецкий и Рыгор, противостоит дикой охоте. Рыгор срывает шлем с одного призрака — это муляж, как и большинство всадников. Только двое пытаются скрыться. Одного подстреливает Рыгор, другой скачет к дому Дуботовка. Крестьяне преследуют его. Когда Дуботовк не пускает его в дом, Ворона (это был он) говорит, что все придумал Дуботовк. Тот выстрелом из окна убивает его. Крестьяне поджигают дом. Дуботовк пытается скрыться, но крестьяне убивают его. Часы в горящем доме бьют полночь. 1 января 1901 года. В полицейской карете увозят арестованного за подстрекательство к мятежу Белорецкого. Надежда едет с ним.

"Усилия съемочного коллектива [в области создания пластического образа фильма]... увенчались успехом. Жемчужно-серая воздушная среда, ограниченная цветовая гамма — от голубовато-серого до желто-коричневого —создают впечатление зыбкости, призрачности происходящего, усиливают ощущение многомерности пространства и времени. Светотеневые контрасты серебристого освещения подчеркивают атмосферу таинственности, что позволяет говорить об особенностях художественной манеры оператора... Естественно, что ее поиски исходили из общего... замысла В.Рубинчика, прочитавшего повесть... как некую философскую притчу... Позиция картины: возможности возникновения любых проявлений насилия лежат в социальной среде, в самих людях, способных создать предпосылки для появления всякого рода "призраков"... Духовное закрепощение, раболепие и покорность дают возможность взойти росткам насилия и вседозволенности. И в этом смысле проблематика произведения необычайно современна... В.Рубинчика в произведении В.Короткевича, вероятно, привлекал аллегорический смысл, возможность через "маски" образов, зашифрованных, растворенных в занимательной интриге, передать философский подтекст. Сама возможность существования мифотворческих тенденций лежит в природе человека. Но он может противостоять обстоятельствам или смириться, сломиться под их гнетом. Белорецкий, Светилович, Рыгор — характеры цельные, сильные, действенные... Они... сражаются с масками, скрывающими истинный смысл поступков людей, погрязших в мире лжи, лицемерия, корысти, тщеславия и грязного разврата. Таков в фильме Дуботовк... Изобразительный, музыкальный ряд... пластический кинообраз в целом строятся в несколько ином ключе, нежели повесть. И осуществляется это с чувством стиля, безукоризненным вкусом, что делает фильм самобытным и глубоким произведением" (Пушкина М. Страх рождает призраки // ВМ. 24.IV.1980).

"Вядома, аповесць гэта юнацкая, небездакорная. Але, мабыць, якраз таму вельмі шчырая, з вострым, захапляючым сюжэтам... Ці не напаткаў [яе]... лёс папярэдняй экранізацыі караткевічаўскага... рамана "Хрыстос прызямліўся ў Гародні", адкуль была выкінута філасофія, роздум аб сэнсе гісторыі і жыцця, а засталася адна голая прыгодніцкая канва?.. Таямнічы паўзмрок вялізных пакояў запусцелага палаца-замка... Несамавітая, вельмі кантрастная музыка... Незразумелыя шолахі, галасы, шэпты. Узрастаючы грукат капыт... Адразу адчуваеш, што ў гэтай атмасферы павінна адбыцца нешта выключнае па сваёй жудаснасці... [Сцэна], дзе над аголенай Яноўскай чыніць замову ахмістрыня... як і большасць сцэн фільма, знята выразна, прафесійна... Старэчыя рукі ахмістрыні эфектна закопваюць васковае цела дзяўчыны ў белае пер'е... Але... У Беларусі ж замовы чынілі толькі ў збожжы, жыце... У адрозненне ад аповесці, дзе падзеі разгортваюцца запаволена, у фільме яны развіваюцца імкліва, дынамічна... Свяціловіч нясе і ў аповесці і ў фільме... асноўную ідэйную нагрузку... [Але] у фільме Свяціловіч гіне занадта рана... Заўчасна знікае з экрана той, хто найбольш паслядоўна і дзейсна супрацьстаяў "поскудзі", "дзікаму паляванню", хто істотна ўплываў на Беларэцкага, дапамагаючы яму "шукаць народ"... Пасля забойства Свяціловіча фільм губляе ранейшую цэльнасць і напружанасць... дзеянне пераважае над думкай. Востры сацыяльны твор усё больш ператвараецца ў звычайны дэтэктыў... У аповесці, апрача дваранства і чыноўнікаў, яшчэ жывуць і дзейнічаюць сяляне. Беларэцкі сустракаецца з імі, бачыць "апошнюю бульбу ў місе, чорны, як зямля, хлеб", запісвае ад сялян легенды. Нічога гэтага няма ў фільме. Эпізадычным стаў нават фурман Рыгор... Выклікае пярэчанне і фінал фільма... Бойка [сялян і Беларэцкага] з "дзікім паляваннем"... апісана ў Караткевіча каларытна, "кінагенічна"... Дык не! Замест канкрэтнага сутыкнення дзвюх варожых сіл мы бачым абстрактнае "супрацьстаянне"... [Яно] знята з падкрэсленай сімвалічнасцю — узнікае нават асацыяцыя, нібы гэта пачатак бітвы на Чудскім возеры... І апошнія сцэны... Аўтары, відаць, хацелі... змяшчэннем у часе надаць фільму сімвалічнае гучанне. Аднак... тым самым сказілі гістарычную праўду. Не Беларэцкі і не Свяціловіч, не рэвалюцыйныя дэмакраты (ці, дакладней, не толькі яны) павінны былі б супрацьстаяць "поскудзі" напярэдадні рэвалюцыі 1905 года, калі на гістарычную арэну ўступілі ўжо зусім іншыя сілы. Дарэчы, такіх адвольнасцей, неадпаведнасцей, вялікіх і малых, у фільме багата... "Прыблізная" ў фільме і вопратка герояў, і старадаўнія кнігі, і галерэя сямейных партрэтаў... і само месца дзеяння... Прыблізнае веданне [аўтарамі гістарычных рэалій] помсціць хаця б тым, што выклікае недавер

да фільма... Дык што... у фільме ўсё горш, чым у аповесці? Не... Вельмі выразнае ў мастацкіх адносінах батлеечнае прадстаўленне... Добра глядзяцца зімнія сцэны з Малым Чалавекам... Ідэйнае гучанне фільма, сацыяльныя акцэнты выразныя. А яшчэ ў фільме ёсць каханне — узнёслае, чыстае, рамантычнае... [Стужка] з цікавасцю глядзіцца таксама таму, што гэта твор вострасюжэтны, напружаны (асабліва ў першай серыі), прыгодніцкі. Праўда, калі падыходзіць да фільма са строгай меркай патрабаванняў дэтэктыўнага жанру, то бачны і [іх] парушэнні... Поспеху фільма садзейнічае і добры акцёрскі калектыў... І ўсё ж... В.Рубінчык хацеў... стварыць абагульненне, "фільм-прытчу" пра барацьбу сіл дабра і зла ўвогуле. Але ж нельга, застаючыся канкрэтным у адных рэаліях, быць абстрактным і таму недакладным у іншых... Нельга падзеі, якія адбываюцца ў Беларусі, адвольна пераносіць у замак, архітэктура якога нічога агульнага з Беларуссю не мае. Урэшце, фільму шкодзіць меладраматызм, пагоня за вонкавымі эфектамі... Эфектна, дужа эфектна, але адначасова безгустоўна выглядаюць і босыя ногі мерцвяка на чорным фоне чыноўніцкай фігуры, і асеннія лісты паміж старонкамі старой кнігі, і курчо на галаве той жа ўдавы... Безумоўна, сімвалы патрэбны, проста неабходны ў мастацтве, але такія, як, скажам, адзінокае дрэва, што ў адной са сцэн само падае ў балотную твань. Гэта не толькі каларытная дэталь, але і абагульненне..." (Мальдзіс А. Яшчэ адзін "добры сярэдні"? // ЛіМ. 23.V.1980).

"...Удачный пример хорошего "среднего" фильма, созданного согласно всем параметрам "зрелищности". Экзотический материал, "приперченный" элементами ужасов, детективный сюжет, поддерживающая психологическое напряжение пластическая структура нисколько не повредили его этическому потенциалу, гуманистической идее антифеодальной борьбы. К избранию такой формы наталкивала и сама повесть... Интересно сыграл... Филозов: с подозрительно вкрадчивыми манерами, услужливый и покорный, сжигаемый порочными страстями, он органически врастает в мир тайн и мистификаций. К заслугам авторов следует отнести и то, что, исследуя преступление, они избежали показа его анатомии, не польстились на столь модную ныне "эстетику жестокости" (вспомним хотя бы "Сыщика" киностудии им. М.Горького, кстати, предназначенного для молодежной аудитории)... Не очень точно выдержан ритм фильма. Постоянно нарастающее психологическое напряжение требовало более компактного изложения фабулы. Сюжет явно "не тянет" на две серии... Эпизоды в доме вдовы Кульши с гробом и прочей традиционной "атрибутикой" помешательства напоминают неудачную экранизацию гоголевского "Вия", пока непревзойденную в смысле бутафорского абсурда. Это как раз тот случай, когда "нас пугают, а нам не страшно". Кульминационный момент фильма — появление всадников короля Стаха — снят изобретательно и со вкусом. Специальная оптика искажает фигуры людей и животных, придавая им неправдоподобно жуткий облик, а Белорецкий, точно в кошмарном сне, бежит так медленно, будто ноги налиты свинцом. И никаких звуков. Только нарастающий топот копыт... Взяв на вооружение формальную атрибутику фильмов ужасов, постановщики... не забыли о гуманистической, социально определенной цели. Гнетущую атмосферу ужасных предчувствий конкретной угрозы рассекает трезвая человеческая мысль" (Яблонскене А. Кто боится короля Стаха? // Кино [г.Вильнюс]. 1980. № 7. С. 14—15).

"...Среди работ нового поколения [советских] кинорежиссеров много лент [где] на первый план выходит нередко не острота жизненных проблем, а демонстрация художественного вкуса, стилевого изящества. В результате духовный мир современника получает в этих лентах слишком опосредованное отражение, что не способствует контакту с широким зрителем... Рубинчик с его авторской манерой явно тяготеет к истории, реставрации прошлого... В [этой] картине есть намеки на социальную тему... Сходство исходной коллизии с "Грузинской хроникой XIX века" [А.Рехвиашвили] чисто внешнее. Основная часть экранного времени отводится не на художественное постижение каких бы то ни было человеческих проблем, а на эстетизацию тех самых мистических легенд и суеверий, которые фильм якобы разоблачает... Весь этот декадентский антураж с удовольствием смакуется авторами... Трудно понять, что привлекло в этом материале одаренного режиссера. Стремление сделать "зрительскую" картину? Желание поработать в новом жанре? Но не говоря уже о сомнительной ценности для нашего экрана эстетики "фильма ужасов", картина даже с этой точки зрения получилась и вялой, и лишенной авторского своеобразия" (Плахов А. Каков дебют? Заметки о кинорежиссуре // Правда. 25.X.1980).

"Эта "охота"... корнями своими уходит в народные предания туманной и болотистой Белоруссии... В сущности В.Рубинчик, относя события фильма к началу XX века, разоблачает роль веры в одурманивании крестьян. Это можно расценить как обвинение, предъявленное под прикрытием фантастики. Или, может быть, совсем наоборот? Фильм ужасов не имеет права на существование в СССР. Но поскольку любовь к леденящим кровь зрелищам повсеместна, то этот запрет обходят, обращаясь снова и снова к спасительной классике или, как в данном случае, давая всем сверхъестественным ужасам рациональное объяснение, одобренное с точки зрения морали. Отдельные сцены в фильме просто превосходны (изгнание дьявола из графини, празднование ее юбилея, появление соломенных чучел), а призраки, скачущие по болотам и по снегу, производят неизгладимое впечатление. Да и концовка необычна для фильмов подобного жанра. К сожалению, фильм очень затянут, а маловыразительная игра главных действующих лиц подчас нагоняет тоску" (Ревю Дю Синема [Франция]. IV.1981) (Цит. по СФзР. 1981. № 3).

"...Удивительный советский фильм, поражающий необыкновенной пластичностью, красотой и точностью в создании образов" (Монд, Франция). "Сюжет фильма держит зрителя в крайнем напряжении, здесь действует неумолимая, безжалостная сила, уничтожающая все на своем пути, а музыка создает соответствующее настроение. Съемки в техническом отношении превосходны" (Бюллетень МКФ в Чикаго) (Цит. по СФ. 1981. № 5. С. 18).

"...Одно из недавних произведений, поставленных в готическом духе... Наблюдая за медленным движением камеры, демонстрирующей вершины операторского мастерства, зритель испытывает муки. Каждый кадр фильма — маленький шедевр, стежок за стежком воссоздающий фантастическую картину, которая на 90% — сплошная мистика, а на 10% содержит протест против царского режима... Если наш американский зритель привык к фильмам с невероятно напряженным сюжетом и требует, чтобы автокатастрофы происходили каждые 10 минут, то этот русский шедевр может заставить его броситься к выходу из кинотеатра. Наш совет: заставьте себя намеренно расслабиться и проследить за тем, какими средствами режиссер добивается своей цели, ибо только в конце фильма каждая деталь становится частью единого целого" (Саузэнд Оукс Ньюс Кроникл [США]. 1.IV.1981); "Сюжет этого тонкого фильма, окутанного мрачной атмосферой... основан на холодящем душу фольклорном материале северных районов Белоруссии... Это притча о том, как дух научного исследования, который символизирует революция, вступает в противоборство с иррациональными силами — предрассудками, господствующими в царской России. Лучше всего у режиссера получилась сцена с вампирами [?], в которой жертва не обагрена кровью, а покрыта белой овечьей шкурой" (Гросс Л. // Лос-Анджелес Таймс [США]. 21.IV.1981); "...Более или менее традиционно поставленный фильм ужасов. Он прекрасно снят и временами неожиданно приобретает политическую окраску... Построение сюжета напоминает фильмы Роджера Кормана. Но манера, в которой поставлен советский фильм, в значительной степени отличается от западной и лишний раз подчеркивает своеобразие режиссерского почерка кинематографистов разных наций, ставящих фильмы одина-

кового жанра... К [этому] фильму... испытываешь любопытство и не более того. Можно отметить хорошую актерскую игру, великолепное кукольное представление и ярко выраженную стилизованность, но... действие... неоправданно замедленно, что вряд ли привлечет западного зрителя. Разве что поклонники советского кинематографа или любители экзотических вариантов этого жанра оценят этот фильм" (Лос-Анджелес Уикли [США]. 17.IV.1981) (Цит. по СФзР. 1981. №6).

"В... повести... "готические" контуры лишь мерцают сквозь ткань повествования, настоянного на фольклорно-этнографической поэтике. Даже тени ее нет в фильме: экран здесь предлагает изобразительные формулы, чуждые не только этнографии, но и не закрепленные за конкретно-историческим моментом. "Готическая" атмосфера реконструирована в фильме так тщательно, что растворяет в себе приметы другого времени... Все готово к тому, чтобы клубы мистического тумана сгустились в обязательные для "готического" жанра фигуры призраков... Как необычен для нашего экрана кинематограф подобного рода — экзотический по материалу, романтический по духу и, главное, бесконечно далекий от проблем, волнующих современного человека... Не пародия ли перед нами? Нет — лента серьезна и умело балансирует на грани, отделяющей "фильм ужасов" скорее от стилизации, чем от пародии. Дело в том, что романтическая таинственность исчезает из фильма как раз в те моменты, когда, казалось бы, она должна достичь своего пика, — в моменты наших встреч с призраками... Призрак, как известно, пугает бесплотностью, бесшумностью скольжения в воздухе ("потусторонние" эффекты повести... строятся именно на этом свойстве призраков). В фильме ужас героев вызывает нарастающий грохот копыт. Стало быть, "охота" вовсе не призрачна?.. Режиссер и оператор стремятся при помощи изобразительной экспрессии кадров очертить "таинственное" переменчиво-неуловимым контуром... Приемы, размывающие очертания объектов, сигнализируют о "страшном", словно подсказывая, даже навязывая соответствующую зрительскую эмоцию... Но... Призраки вынуждены "функционировать" в системе предметнейшего из искусств, неминуемо наделяющего их плотью. Демонстрируя объект, кинематограф "договаривает" то, о чем умолчало бы слово... Призрак кажется не таинственным и не уродливым, а просто обыденным... Просчет это или расчет? Поначалу... авторские намерения не до конца выявляются здесь художественной плотью фильма. Для того чтобы действие воспринималось как пародия, ему не хватает иронической подсветки; но перед нами и не "фильм ужасов", ибо система условностей этого жанра здесь то и дело нарушается; фильм не воспринимается и как стилизация, ибо его стилистическая целостность размывается введением такой, скажем, фигуры, как резонер Светилович... Происходит постоянная стилистическая "расфокусировка" действия, и наступают моменты стилевого "безвластия", когда объекты, по традиции закрепленные за определенным жанром, начинают вдруг выступать в своем прямом, изначальном назначении — тогда в фильм входит невольный, незапрограммированный комизм... Но есть в фильме кусок "с призраками", где сильный эффект производит именно материальная ощутимость изображения. Это эпизод первой встречи Белорецкого с "охотой"... Именно для кошмара характерно ощущение противоестественно и жутко сцепленных физиологических реалий — и тяжесть этого ощущения вошла в фильм... Некогда цельный, завершенный мир, созданный "готической" поэтикой, дал здесь трещину — на наших глазах он будет медленно расползаться по швам... Сквозь проломы в романтической декорации... мы различаем совсем иной пейзаж... "Рок" здесь деловит и прозаизирован, смерть является без романтической атрибутики — не в развевающемся саване, а в халате судебного врача, и не коса будет ее эмблемой, а хирургический скальпель, брошенный в клокочущий кипяток... Кадр с плывущими в туман мокрыми зонтами пронизан какой-то "чеховской" тоской; кадр, в котором вместе с фигурами полицейских чиновников над телом убитого словно склонился и громоздкий ящик фотоаппарата, — легким "абсурдизмом". Как и типаж юродивой барыни, эти кадры словно случайно забрели в "готический фильм". Сначала досадуешь на инородные вкрапления, затем... начинаешь различать контуры определенной смысловой конструкции... Кадрам здесь порой придана своеобразная "проницаемость", что позволяет с равным основанием отнести их как к концу XIX века, так и к любому году XX... Временные потоки здесь стянуты в единый зримый миг, в котором сосуществуют и "призраки прошлого", и "призраки будущего"; причем фабульные функции "призраков" остроумно поделены: те, из прошлого, убивают, а эти, из будущего, подбирают трупы и заводят следственную волынку — ведут учет мертвецам... Белорецкий — хрупкий, задумчиво-деликатный интеллигент с мягкими чертами лица; в его внешности нет ничего традиционно "героического". Но, быть может, есть смысл в том, что именно этот почти бестелесный юноша призван остановить разрушительный порыв тупой и слепой конницы Стаха? Эту роль не случайно исполняет Б.Плотников, несущий актерскую тему обманчивой слабости... Ситуация [фильма Л.Шепитько "Восхождение"] предлагала [его] герою... "черно-белую" картину мира, резко разделенного на свет и тьму, между которыми он волен был осуществить выбор. Ситуация Белорецкого лишена этой ясности: мир застыл перед ним в своей непознаваемости... Попытки разгадать преступления увязают в крючкотворстве... Белорецкий вступает в царство зыбкости, прикидывающейся стабильностью... Реалии, поданные крупным планом, словно теснят с экрана людей, но странное дело — сообщают киноповествованию естественность, снимающую то несколько неловкое напряжение, с которым воспринималась вся линия призраков... Кафель покойницкой оказывается более "киногеничным", чем повитые плющом стены замка. Романтическое отступает под натиском реальности. "Готический" фильм на глазах становится фильмом "про жизнь". Наделение вещи интенсивной "внутренней жизнью" — не новая идея в изобразительном искусстве XX века... Разрыв между функцией объекта и его использованием особенно нагляден... подтвержден самой реальностью XX века, порой обгоняющей самый болезненный вымысел сюрреалиста... Эти разрывы... фиксирует искусство. Там, где мышление начетчика видит излом сознания или формальный выверт, происходит образный анализ реальных явлений общественной практики... К этой формуле приходят Рехвиашвили ["Грузинская хроника XIX века"] и Рубинчик... Оказывается, ухватить за шлейф призрак легче, чем изменить ход казенной государственной машины. Так что же, значит, она всесильна?.. Конница Стаха уничтожает бродячий вертеп. Какой, казалось бы, урон могут нанести ей простодушные скоморошьи представления... Огромный! Скоморохи вырывают из-под копыт призрачной конницы основу... страх... Нет верней способа убить наваждение, чем выволочь его на свет. Для этого... Нужен скоморох, всенародно осмеивающий короля. Нужен умница-интеллигент Белорецкий, призванный указать людям на очевидное: призрак — всего лишь кукла, марионетка, которую дергают за ниточки конкретные люди. Фантом властен над инстинктом, но не над разумом. Поэтому в фильмах Рехвиашвили и Рубинчика бой с ним принимают хрупкие мыслители. Мир "Грузинской хроники" — целостное ядро: временные потоки здесь слитны, симультанны — они спрессованы в единый миг. В фильме Рубинчика они расслоены: комплекс "средневековье" и комплекс "XX век" существуют здесь суверенно... Мир готики в фильме медленно разваливается под напором мира регламента: таков замысел. Однако природа киноизображения противоречит здесь заданной киноконструкции. Комплекс "XX век" носит намеренно предметный, чуть ли не "гиперреалистический" характер, но и комплекс "средневековье" предметен, только невольно... материальность призраков может показаться досадной, непреднамеренной случайностью. Комплекс "средневековье" и комплекс "XX век" переводятся в единую повествовательную плоскость. Сцепки между ними становятся связями, определяющими восприятие содержательного слоя фильма. Фабула начинает преобладать над смыслом. Присутствие Белорецкого в фильме постепенно сводится к тому, чтобы быть

"курьером" между двумя созданными в нем мирами и толкователем-материалистом "потусторонних" чудес. Такое превращение оригинально задуманной киноструктуры скашивает ее в сторону детектива, разочаровывающего элементарностью финальных "разгадок"... Проблематика фильма предполагала создание такой образной системы, что "размыкалась" бы в историческую перспективу и тем самым высвобождала внутри фильма пространство для раздумий. Этого не происходит... Меняется трактовка предметного мира: вещь-загадка "высокого" искусства XX века подменяется уликой детектива, "вещью-отгадкой"... Фабула фильма дублирует событийный "архетип" социальной истории XX века, но из-за того, что его восприятие пущено в другое русло, "мифологический" слой фильма плохо ощущается. Здесь наглядно проступает разность смыслового потенциала фильмов Рубинчика и Рехвиашвили. В "Грузинской хронике" народ только-только начал просыпаться, ощущать свои силы — и фильм демонстрирует мучительность и грозность момента обретения сознания. В фильме Рубинчика нет динамики этого процесса — что ж, это еще не беда; беда в том, что толпа мужиков с рогатинами, громящих усадьбу, начинает восприниматься как разрушающее стилистическую цельность фильма вкрапление откровенно социологического толка. Рубеж 70 — 80-х годов в советском киноискусстве отмечен созданием многофигурных кинокомпозиций, события которых охватывают хронологически значительный промежуток. Однако последовательное осуществление "горизонтальной" временной развертки не может не приводить к повествовательной иллюстративности, что заставляет кинематографистов опять и опять искать более эстетически действенные формулы киновремени — и здесь они, невольно или сознательно, обращаются к опыту Маркеса, выражающего историческое время через эмпирически "неорганизованное" бытие. Открыто — как в высказываниях, так и в практике, в фильме "Вавилон-XX", — декларирует приверженность Маркесу И.Миколайчук. Дыхание "новой эпичности" ощутимо в таких разных фильмах, как "Восхождение" Л.Шепитько, "Пастораль" О.Иоселиани, "Древо желания" Т.Абуладзе, "Сказка сказок" Ю.Норштейна. Временной поток здесь словно развернут перпендикулярно "горизонтальному" времени — в глубину, в локальной реалии выявляются временные напластования. "Дикая охота короля Стаха" — подобная попытка через конкретику данного казуса дать динамическую формулу развивающегося времени, втягивающего в свою орбиту прошлое, настоящее, будущее. Однако удалось ли осуществить ее глубоко и полно?.. Творческая фантазия и художественное мастерство В.Рубинчика сделали фильм заметным явлением в общем кинопотоке. В чем же его значение? В основном все-таки в попытке расширить жанровые возможности кино, опробовать новую жанровую модель, новую жанровую структуру. Внятно сказать нечто новое о мире и человеке фильму не удалось" (Ковалов О. Экспериментируя в области жанровых структур... // ИК. 1981. № 9. С. 54—64).

"Трудно не поддаться очарованию ленты... хотя фильм страдает определенными погрешностями. Абсурдный и примитивный, как это часто бывает с фильмами о призраках и привидениях, он демонстрирует тем не менее полет авторской мысли, сделан со вкусом и... напоминает экранизацию рассказов Э.По, выполненную в готическом стиле Роджером Корманом... Большую часть фильма зрители смотрят, затаив дыхание, сидя на краю кресел. В.Рубинчик добивается этого с помощью старого испытанного трюка... Как знает каждый режиссер дешевых боевиков или фильмов-ужасов... нужно... снимать главного героя крупным планом и показывать его реакцию на неожиданно возникающие на его пути препятствия. Эстетический эффект сводится к нулю, но зато нервы зрителей все время напряжены... Развязка всей этой истории... неожиданна и современна по звучанию. Не оставляет сомнений, что в ней содержится политический смысл, заложенный во всем фильме, — в финале картины только крестьяне остаются в живых после кровавой резни, а в заключительных сценах появляются дети, образы которых знаменуют начало новой революционной эры... Вероятно, сам В.Рубинчик хорошо понимает, что подобный сюжет представляет собой компиляцию на... тему... фильмов о призраках. Нимало не смущаясь при этом, он повторяет штампы, которые невольно вызывают лишь понимающий смех... Однако, несмотря на все это, в [фильме]... поражают глаз некоторые великолепно снятые снежные пейзажи и интерьеры, показываемые при неровном горении свечей. Незнакомые нам актеры, как и во многих других русских фильмах, играют с полной отдачей, они почти до боли откровенны. Неважно, что они не совсем хорошо передают чувства и настроения своих героев, — они помогают сделать фильм достаточно приятным развлечением" (Адачи К. // Торонто Стар [Канада]. 19.IV.1981); "Трудно найти какие-либо достоинства в [этом] фильме... Сама история о привидениях... не лишена определенного интереса. Но фильм сделан столь однообразно и беспорядочно, что не вызывает никаких положительных эмоций... И все-таки диалоги даже выигрывают в сравнении с музыкальным сопровождением: одни и те же отрывки совершенно неподходящей слащавой музыки бесконечно повторяются до тех пор, пока зрители уже готовы заткнуть уши и визжать от отчаяния. Подобные технические огрехи могли бы быть менее заметны в более интересном произведении. Режиссер... и оператор... ведут повествование очень вяло, а исполнители ролей кажутся скованными и оцепенелыми... Можно отметить лишь использование спецэффектов, которые... должны наводить ужас, но и они очень примитивны, не достигают цели... Можно еще отметить сцену, в которой главную героиню закапывают в огромную кучу белых перьев, что является частью какого-то мистического обряда" (Маслин Д. // Нью-Йорк Таймс [США]. 26.III.1982); "Режиссер [этой похожей на панихиду картины]... разжевывает каждую сцену до того, что зрители готовы кричать от нетерпения. Он, и это ясно видно, просто влюблен в созданные им персонажи, особенно в группу мнимых привидений, скачущих по снегу на белых лошадях, что напоминает нам кадры гораздо более талантливого русского режиссера, великого Сергея Эйзенштейна" (Дейли Ньюс [США]. 26.III.1982); "[Здесь] мы встречаемся с уникальной комбинацией сцен ужасов и фольклорного материала. Это весьма занимательная картина" (Аквариан [США]. 7.IV.1982) (Цит. по СФзР. 1982. № 4).

"На экране — зрелище поистине кинематографическое... Отчетливо видны поиски эквивалентов сюжетно-конструктивного характера... [И все же] верх взяла подчиненность действия законам кино, кинематографическая завершенность. И это — обретение, которого так недостает в целом практике переноса литературных произведений на экран... Рубинчик — один из тех режиссеров, которые "выдерживают кинематограф" во всем, но при этом иногда упускают из-под контроля глубинную мысль, подчиненность ей всех элементов фильма. Не здесь ли коренится недостаток эмоциональных контактов... [кинодилогии] со зрительным залом?" (Бондарева Е. Преодоление: Сценарий — режиссура — фильм // Неман. 1982. № 4. С. 149—151).

"...Своеобразный пример кинопритчи, выстроенной на основе фабулы "низкого" жанра... "Авантюрное положение — такое положение, в котором может очутиться всякий человек как человек... Авантюрный сюжет в этом смысле глубоко человечен" [М.Бахтин]. В.Короткевич использует авантюрную фабулу именно с целью испытания человеческой сути своих героев, что придает повести притчевый характер. В фильме режиссер пренебрег возможностями приключенческой фабулы в романтическом духе с ее открытой эмоциональностью, яркими страстями — художественному почерку В.Рубинчику такие качества не свойственны. Это сказалось на образах главных героев — Надежды Яновской... и в особенности... Белорецкого. У Короткевича они имели достаточно определенные характеры, созданные, правда, с той недостаточностью "несимметричности" (Л.Толстой),

которые избранный жанр допускал. В повести именно Белорецкий разгадывает все загадки и становится активным, деятельным организатором борьбы против дикой охоты. В фильме его определяющие качества — интеллигентность, мягкость, но и — нравственный стоицизм... Но невнимание режиссера к роли поступка в авантюрной фабуле иногда невольно дискредитирует образ героя. Поскольку формально фабула повести в фильме сохранена, то герой так или иначе действует, но действия эти часто лишены ясной цели, порой же поведение его просто непонятно... Подобные просчеты остаются в основном незаметными для широкого зрителя в запутанной цепи таинственных событий. Но среди зрителей, хорошо знающих и любящих творчество Короткевича, фильм вызвал довольно ожесточенные споры... Поскольку многие поступки да и характеры героев изменились, испытание их человеческой сути в ситуации нравственного выбора проходит без той эмоциональности, страстности, которые есть у Короткевича и которые притче не противопоказаны. "Притча, — по мнению С.Аверинцева, — интеллектуалистична и экспрессивна; ее художественные возможности не в полноте изображения, а в непосредственности выражения, не в стройности форм, а в проникновенности интонации". Притча, кроме того, жанр дидактивно-аллегорический. Дидактика здесь не обязательно выражается в категоричности вывода, но напряженность, страстность и открытость, ясность постановки "последних вопросов" (Ф.Достоевский) есть и у самого Достоевского, и у М.Булгакова, и в классической кинопритче — "Восхождении" Л.Шепитько. Режиссер по складу своего художнического дарования основное внимание уделяет аллегорическому звучанию притчи, усиливает метафоричность произведения. Он "рассказывает" свою притчу, выстраивает композицию как бы над фабулой повести, прежде всего особым образом организуя ее изобразительную сторону... Раскрыты тайны двух призраков... Собственно, на этом можно было бы завершить притчу о страхе, рождающем призраки: объединение людей, их взаимопонимание, доверие гасят страх, развеивают призраки... Если бы не существовал третий, главный призрак — дикая охота. А этот призрак создан целенаправленной злой волей людей, рожденной причинами социальными. Противопоставлено ему... не организованное сопротивление, а стихийное возмущение. Такое решение могло быть убедительным при отражении конкретного исторического факта. Но в иносказательной структуре притчи оно вызывает сомнения" (Зайцева Л. История далекая и близкая // СБК. С. 139—145).

"Изобразительный ряд фильма стилизован под старинные картины с их характерным колоритом, музыка же стилизована в духе произведений Вивальди, Глюка, Баха. Она лишена расслабленности, импровизационности. Строгие тембровые краски органа и клавесина как бы защищают мелодию от излишней эмоциональности... Традиционное для детективного жанра иллюстративное значение музыки обогащается в фильме функцией эмоционально-идейного обобщения — ее выполняет стилизованная тема, связанная с положительными образами драматургии... Законченный вид... тема приобретает в поэтичных сценах "оживания" старого замка... Связь музыки с изображением достигает здесь ритмической, смысловой и эмоциональной гармонии... Звучание лирически-отстраненной мелодии за кадром объединяет многообразие внутрикадрового ритма, рассыпанное в жестах, мимике, пластике, неторопливым движением певучей темы, связывает сцены одним настроением, несет в себе мысль о человеческом возрождении, о проявлении естественных чувств, сила которых позволяет человеку противостоять миру насилия" (Карпилова А. Классическая и народная музыка в фильме // ЭиК. С. 174—175).

Библиография: Павлючик Л. На рубеже веков // ЗЮ. 26.III.1978; Павлючик Л. Замыслы: На рубеже веков // СЭ. 1978. № 11. С. 21; Рубинчик В., Тримбач С. Глубина памяти... // ИК. 1979. № 3. С. 67—76; Соловьев В. "Дикая охота короля стаха"... // ВМ. 5.IV.1979; Резник И. "Хочу быть понятой зрителями" [Интервью с Э.Димитровой] // ЗЮ. 10.VI.1979; Рэзнік І. Гажывуць персанажы // Звязда. 11.VIII.1979; Козел В. Яго вялікасць кароль Стах у мантажным цэху // ЛіМ. 24.VIII.1979; Плотников Б. На стыке веков // СФ. 1979. № 9. С. 42; Рэзнік І. Тралейбусам... у мінулае стагоддзе // Беларусь. 1979. № 11. С. 21—22; Брянский И. "Дикая охота короля Стаха" // ЗЮ. 1.I.1980; Павлючик Л. "Холостой" виток спирали // ЗЮ. 6.III.1980; Нечай О. Несостоявшийся диалог: К итогам киногода-79 // СБ. 28.V.1980; Крупеня Я. Агорнутыя забабонным жахам // НГ. 12.VII.1980; СФ. 1980. № 11. С. 5; Туров В. Место в общем строю // КБ. 1980. № 12. С. 69; Капралов Г. Зрители и демоны // Правда. 16.I.1981; Гиренас И. Тема с вариациями // Кино [г.Вильнюс]. 1983. № 5. С. 12—13; ЖПБК. С. 8—11; Майсееў У. Экранізацыя сучаснай беларускай прозы: Справаздача з VI пленума Саюза кінематаграфістаў БССР // МБ. 1984. № 5. С. 50—51; Стишова Е. Правда или легенда? // ДН. 1986. № 4. С. 231; ВЗЭ. С. 15—17; СКИ. С. 11—12; Мальдзіс А. Жыццё і ўзнясенне Уладзіміра Караткевіча. Мн., 1990. С. 158, 167; КіЛ. С. 116—122; Крымова Л. "Не люблю пренебрежительное слово "киношник"! [Интервью с В.Рубинчиком] // Моск. правда. 21.I.1997.

A parable with a detective plot after the famous Belarusian writer V.Korotkevich's novel under the same title about an ethnographer's adventures in a god-forsaken place in Belarus at the end of the 19th century. Prizes at international film festivals. REVIEWS: the film abounds in historical and ethnographic inaccuracies which are the result of inadequate knowledge of historical reality; nevertheless, the puppet show is really quite impressive; the works of the new generation of film directors often (this film, too) focus not on the acute life problems but on the demonstration of stylistic elegance; at the beginning the authors' intentions are not clear: there is not enough ironic implication for a parody; the system of conventionalities of a horror film is constantly broken; the philosopher's figure is unnecessary for a stylization; the world of Gothic poetics which is being carefully reconstructed at the beginning gradually falls apart: destiny and death are shown in a prosaic fashion, there appear sequences which are permeated with Chekhov's gloom and a feeling of slight absurdity — the "Gothic" film turns into a film about "life"; the very nature of film image contradicts the film's structure: the '20th century" complex has a hyperrealistic nature while "the Middle Ages" complex automatically becomes a world of things (the ghosts' material nature in movies); as a result the protagonist becomes a materialist interpreter of the miracles of the other world which results in a shift of the film's original structure towards a detective with disappointingly elementary solutions; the "mystery" of 20th-century high art is replaced by the evidence of a detective, by the "solution"; the film's plot repeats the "archetype" of the events in social history of the 20th century, but because the reception of the film is oriented towards a detective its "mythological" layer is hardly readable; the film is interesting mainly as an attempt to try a new genre structure but it did not manage to say anything new about the world and a human being; the writer used a detective plot to establish contact with the readership; M.Bakhtin wrote that an adventure plot is deeply human, and the writer makes use of it to test his heroes' human nature; the film director neglected these opportunities; the parable is not only intellectually challenging but also expressive, its potential lies not in the harmony of form but in the sincerity of intonation: emotionality and passion characteristic of the writer do not contradict it but they are not peculiar to the director; the director mainly focuses on the parable's allegorical meaning and builds its composition "above" the plot arranging the visual aspect of the film in a special way, and the director of photography and the designer became his real co-authors in this; people who had read the novel could hardly accept the film, but the regular audiences were attracted by the film's genre, especially the elements of a horror film, which was rare on the Soviet screen, by the rating symbol "NC-18" which is out of place here, by a love story, by an interesting cast. THE REVIEWS OF THE WESTERN PRESS: the horror film has no right to exist in the U.S.S.R., but the ban is evaded with the help of the saving classics or, as is the case here, with the help of a rational explanation of the supernatural; the action is unjustifiably slow and the film will, therefore, be unattractive to the Western audiences; the actors look constrained and torpid; the sequences showing the Wild Hunt galloping across the snow remind of the sequences of the much more gifted S.Eisenstein; this is a wonderfully made horror film reminding of the screen versions of E.A.Poe made by R.Korman in a Gothic style which suddenly acquires a political implication: only the

peasants remain alive in the final carnage while the children symbolize the beginning of the new revolutionary era; the film impresses one with unusual plasticity and beauty, with the cast of unknown actors who play their parts wholeheartedly, with the music which creates a corresponding mood, with technically perfect filming.

ЖЕЛЕЗНЫЕ ИГРЫ (ЖАЛЕЗНЫЯ ГУЛЬНІ) (IRON GAMES) — цв., обычн., 8 ч., 2006 м, 72 мин., в/э 17.VII.1980 г.

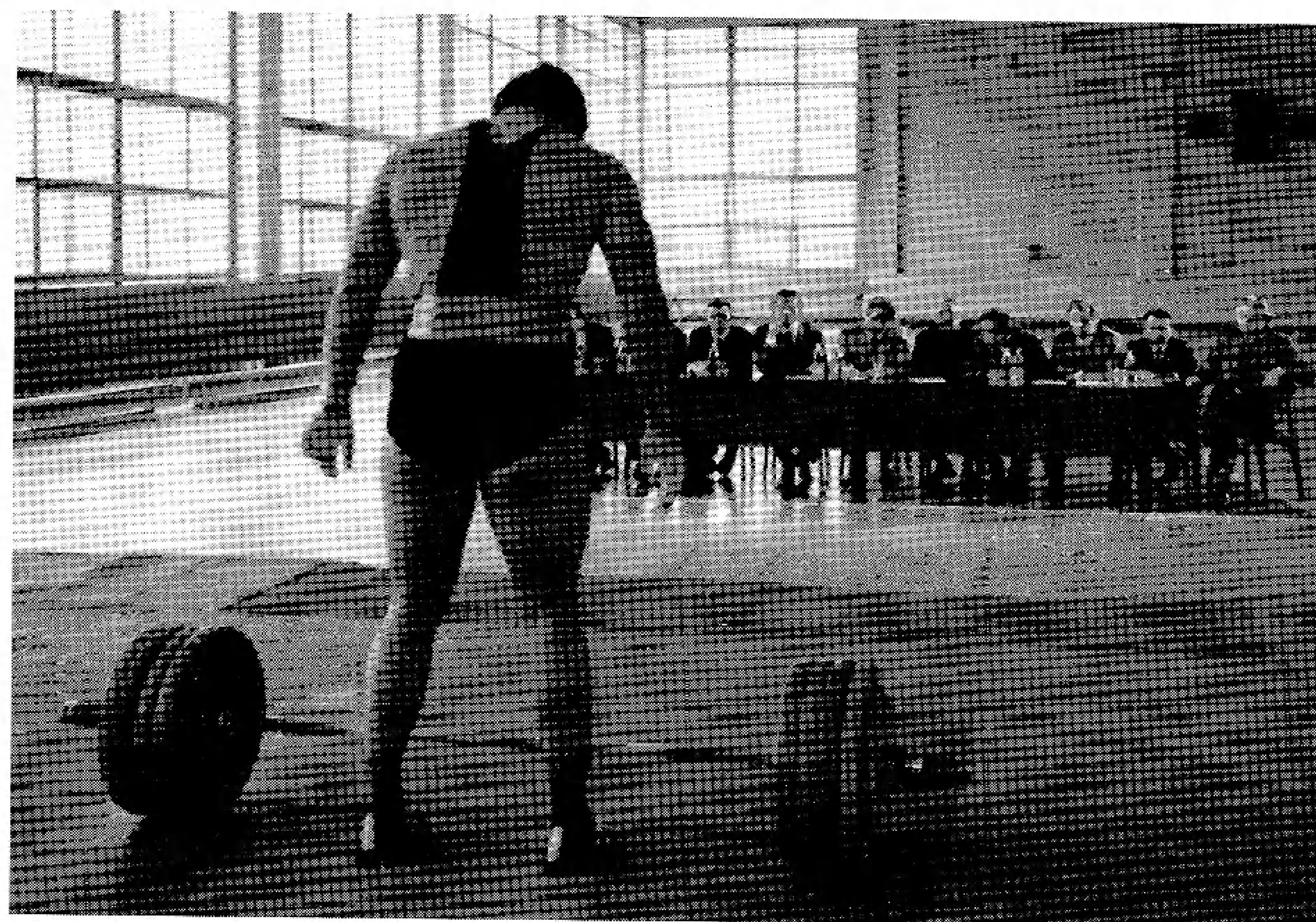
Др. назв. "Олимпийская медаль".

По заказу Государственного комитета СССР по телевидению и радиовещанию.

Сц. В.Кунин; реж. **Леонид Мартынюк**; оп. Ф.Кучар; худ. М.Карпук; ред. Т.Смородинская; звукооп. Ю.Сбоев; втор. реж. Л.Фадеева; втор. оп. Л.Лейбман; худ.-грим. Н.Немов; худ. по кост. Л.Курмаз; худ.-декор. И.Окулич; монт. и муз. оформ. А.Можейко; дир. Л.Щеглов. В ролях: А.Пороховщиков (Басаргин), В.Сынгаевский (Кроль), П.Щербаков (Милютин), Г.Штиль (Хижняк), Н.Фатеева (Марина), И.Калистратова (Вера); Т.Чернова, В.Сичкарь, А.Беспалый, Ю.Ступаков, А.Кашперов, И.Смушкевич, М.Рабиковский, В.Сачивко, А.Лукьяненко, В.Грода, В.Фузин, Г.Зеленко, Е.Ширяев, В.Гайдук, В.Судак, Ю.Баталов, Е.Качурка, В.Суринов, В.Грицевский, В.Дроздов, С.Заремба, А.Задорожный, В.Малиновский, Л.Павлов, Н.Жуковская, В.Кравченко, П.Юрченков.

Телефильм.

Рекордсмен мира Басаргин и старший тренер сборной команды республики Милютин смотрят видеозапись соревнований штангистов, в которых участвовал и Басаргин. Милютин объясняет, что, если бы Басаргин вошел сейчас в олимпийскую сборную, он, Милютин, стал бы гостренером, поэтому предлагает ему бросать эксперименты, из-за которых у Басаргина последние два года провал за провалом. Тот обещает на первенстве Союза поставить мировой рекорд в толчке, но просит полгода не занимать его в соревнованиях. Дочка Милютина балерина Вера говорит матери, что хочет выйти замуж за Басаргина. После ухода Басаргина с Верой Милютин звонит начальству и сообщает, что будет готовить второго полутяжа, потому что Басаргин — стареющий спортсмен. Жена говорит Милютину, что категорически против брака дочери с Басаргиным. Милютин собирается поговорить с директором театра, чтобы Веру направили на стажировку в Большой театр, а Басаргина он увезет на сборы и ему будет не до любви. Милютин находит бывшего тренера Хижняка и, утверждая, что тот зря на него обижается (не с таким характером, как у Хижняка, было руководить сборной), просит "сделать" ему молодого полутяжа — тогда ему вернут звание, которое Хижняк потерял, когда запил после увольнения с должности. Хижняк интересуется, зачем Милютину это надо? Тот объясняет, что якобы Басаргин уходит. Милютин обещает, что, если молодой спортсмен станет олимпийским чемпионом, он уйдет в гостренеры, а Хижняк останется на его месте. Тот начинает тренировать талантливого парня Владимира Кроля, чемпиона Союза среди юниоров. Во время сборов Володю навещает мать, Марина, расспрашивает Хижняка о сыне (тот хвалит его), а сына — о Хижняке — женат ли? Басаргин объясняется с Хижняком (он его ученик), просит прощения, что когда-то не помог в трудную минуту. На совещании Милютин предлагает форсировать подготовку Кроля. Хижняк отказывается работать по графикам Милютина, считая их подтасовкой (Володя не выдержит), — у него своя система и на ней вырос Басаргин. Милютин говорит Басаргину, что ему все равно — кто, но его полутяж должен выиграть, а потом он отдаст сборную команду Басаргину. Хижняк ухаживает за Мариной. Но Володя теперь из-за интриг Милютина недоволен Хижняком:



Кадр из фильма

он считает, что тот не дает ему развернуться, запрещая прибавлять вес штанги. Члены команды предупреждают его, что, если он будет вести себя так с Хижняком, его проучат. Басаргин объясняет Кролю, что Милютин не тренер: все результаты делает Хижняк, но Володя считает, что Басаргин просто боится проиграть ему. Милютин всячески препятствует встрече Веры и Басаргина. Та, услышав случайно разговор матери с отцом по телефону, понимает их намерения и уходит из дома. Мать говорит позвонившему им Басаргину об этом. Он приезжает к себе в квартиру и находит Веру там. Утром он провожает ее в Москву. Из-за чрезмерных перегрузок, поощряемых Милютиным, Кроль получает травму. Хижняк и Басаргин стараются ему помочь. Милютин же считает, что "этому дурачку" уже не поможешь, а сам Басаргин выбьется из графика. Басаргин говорит ему, что он готов продать кого угодно, — какой же он государственный тренер? Начинается первенство Союза. Басаргин помогает Кролю выработать тактику выступления. Наконец и Володя понимает, как помогли ему Басаргин и Хижняк. Кролю удается взять рекордный для себя вес. Члены жюри поздравляют Милютина. Басаргин заказывает 230 кг — выше мирового рекорда — и поднимает штангу.

"Безусловно, фильму нужен и упругий, стремительный сюжет, и нестандартность съемок, но более всего ему нужна нестандартность человеческой личности, воссозданной во всей сложности и неоднозначности. Если в фильме теряется человек, если раскрытие его характера, его социальной природы отодвигается на второй план, то никакими метафорическими изысками этот вакуум не заполнишь. Но как часто еще при переводе жизни на плоскость экрана мы получаем плоские, однозначные фигуры, лишенные живого биения пульса. Серьезного, глубокого разговора о человеке не получилось ни в фильме "Задача с тремя неизвестными"... в котором подробности уголовного расследования отодвинули в тень отношения двух следователей, ни в фильме "Железные игры"... в котором драма стареющего спортсмена кажется искусственной рядом с кадрами реальных спортивных баталий" (Павлючик Л. "Холостой" виток спирали: Кинообозрение //ЗЮ. 6.III.1980).

Библиография: Бондарава Е. Задумы і здзяйсненні // Звязда. 21.V.1980; Нечай О. Несостоявшийся диалог: К итогам киногода-79 // СБ. 28.V.1980.

A TV film about an aging sportsman's life. REVIEWS: When the disclosure of the hero's nature is moved to the background, it can never be made up for; in the film the drama of the aging sportsman looks artificial in comparison with the shots of real sport events.

ЗАДАЧА С ТРЕМЯ НЕИЗВЕСТНЫМИ (ЗАДАЧА З ТРЫМЯ НЕВЯДОМЫМІ) (EQUATION WITH THREE UNKNOWN QUANTITIES) — цв., обычн., 14 ч. (2 сер.), 3643 м (1-я сер. — 1841 м, 2-я сер. — 1802 м), 133 (67+66)/127 мин., в/э 24—25.V.80 г.

Др. назв. "Повторения не будет", "Детектив без убийства".

По заказу Государственного комитета СССР по телевидению и радиовещанию.

Сц. И.Воробьев, И.Скорин; реж. **Борис Шадурский**; оп. Е.Пчелкин; худ. В.Гавриков; комп. В.Баснер; звукооп. С.Шухман; текст песни Н.Денисова, Э.Нахамиса; втор. реж. Л.Чижевская; втор. оп. Л.Аксененко; худ. по кост. Ф.Рябушко; худ.-грим. Л.Хохлов; монт. В.Антипова; худ.-декор. М.Зусманович; ред. И.Куделина; дир. А.Середа. В ролях: Л.Мерзин (Дорохов), В.Герасимов (Матушкин), Р.Янковский (Белов), О.Прохорова (Валентина), Б.Щербаков (Копылов), В.Проскурин (Потапов), Ю.Астафьев (Макеев), Т.Чернова (Шустова), А.Вергунов (Олег), М.Петров (Зенкович), Г.Макарова (Надя); В.Титова, Н.Семенцова, Б.Владомирский, П.Винник, А.Столбов, И.Гаврилюк, Н.Козинин, В.Уральский, Г.Светлани, С.Журавель, И.Жаров, В.Грицевский, Л.Перфилов, В.Кудревич, И.Черницкий; И.Выходцева, Т.Решетникова, С.Турова, Н.Розанцева, Л.Мордачева, Г.Бондаренко, Л.Стоянова, Н.Жуковская, Н.Вергунова, К.Нестерович, Б.Докальская, А.Долгая, Н.Кузьмин, М.Федоровский, В.Никитенко, П.Кормунин, Л.Улащенко, И.Андреев, П.Дубашинский, В.Быков, Г.Жарков, Ю.Харитонов, В.Галуза, Н.Кириченко, В.Анисенко, В.Кин-Каминский, А.Грак, В.Кучер, Оксана Донец, Инна Степанова.

Телевизионный детектив.

У проходной завода точной механики двое преступников совершают нападение на кассира. Рабочие бросаются на помощь. Преступники убегают. За углом их ждет машина. На место происшествия прибывают работники угрозыска майор Дорохов и лейтенант Матушкин. Они опрашивают свидетелей, которые не запомнили толком ни лиц нападавших, ни номера машины, но заметили, что один помешал другому стрелять; находят ондатровую шапку и следы от машины. Следователи решают искать угнанную машину, мужчин, потерявших ондатровую шапку, людей, имеющих пистолет ТТ. В мастерской автопарка молодой парень Боря ищет покрышки. Дорохов в это время опрашивает таксиста, у которого угнали машину. Первая версия с пропавшей шапкой оказывается ложной; молодой парень подарил ее своей девушке. На тренировке приятель говорит Матушкину, что тому не повезло: Дорохов его замучает своей дотошностью. Матушкин заявляет Дорохову, что дело неперспективное, ограбление не состоялось, на что тот отвечает, что есть преступники с пистолетом и машиной и их нужно найти. Матушкин хочет уйти от Дорохова, но начальник угрозыска Белов говорит, что надо довести начатое дело до конца, а там видно будет. В шахматном клубе к Дорохову подсаживается поиграть тот же Боря. Дорохов выигрывает и говорит ему, что он авантюрно играет и крах неизбежен. На совещании у Белова сообщается, что около одной из сберкасс крутились подозрительные типы — нужно форсировать дело о попытке нападения на заводского кассира. Белов предлагает заменить Матушкина как неопытного работника, но Дорохов отказывается: они уже сработались. Следствие выходит на некого Макеева, ранее судимого, который попался на краже колес с сообщником и терял ондатровую шапку. На допросе Макеев держится уверенно, да и шапка нашлась. Но Матушкину знакомо лицо его сообщника. Приехав к сестре Макеева, Матушкин узнает, что это шапка ее мужа, которую она отдала брату, когда он потерял свою. Матушкин вспоминает, что видел сообщника Макеева на месте происшествия, следовательно, он — наводчик. Но кассирша не опознает Макеева.

По отдельным цифрам номера машины, которые назвали свидетели, следователи находят "Волгу" уехавшего в командировку профессора, но она стоит во дворе под чехлом. Домработница Надя рассказывает о шофере Борисе Копылове, водившем прежде эту машину. Выясняется, что он уехал из города. Но Дорохов достает его фотографию и узнает человека, которого видел в таксопарке, откуда угнали такси и где Копылов работал, и в шахматном клубе. Следователи еще раз проверяют профессорскую машину: под чехлом стоит угнанное такси. Копылова и машину объявляют в розыск. Между тем он звонит своему знакомому Геннадию, который собирается пойти с повинной. Копылов в панике. Вскоре к Дорохову приходит Геннадий Потапов, который берет всю вину на себя. Дорохов в гневе говорит ему, что на свободе останется опасный преступник с пистолетом. Но Потапов отвечает, что никого "не закладывает". Дорохов отпускает его. Вечером в идущего домой Потапова стреляет Копылов, но лишь ранит его. Потапов просит Дорохова прийти к нему в больницу и рассказывает, как было дело... К нему приходит Макеев, с которым они вместе отбывали срок. Он и Копылов приглашают его в машину и везут к заводу. Потапов отказывается участвовать в ограблении, но, увидев у Копылова пистолет, решает помешать ему и идет вместе с ним к машине кассира. После неудавшегося ограбления между ними происходит стычка, Копылов даже пытается в него стрелять, но не решается... В диспетчерской таксопарка случайно находят телефон приятельницы Копылова Валентины. Придя к ней домой, Дорохов и Матушкин выясняют, что она работает в Институте тонкой химии, где есть детали из золота и платины. Они срочно едут туда на профессорской "Волге", вызвав подкрепление. Валентина едет с ними. Дорохов и Матушкин идут вдвоем в пустое вечером здание. За ними проходит и Валентина. Копылов отстреливается, пытается уйти, прикрываясь Валентиной. Но здание уже окружено милицией. Дорохов с Матушкиным задерживают Копылова.



Л.Мерзин — Дорохов, В.Проскурин — Потапов

"Не банальныя задумы распазнаюцца ў многіх леташніх фільмах... нашай кінастудыі. Востры псіхалагічны і маральны паядынак спартсменаў і трэнераў — у "Жалезных гульнях"... розны падыход да справы, пераемнасць традыцый у работнікаў крымінальнага росшуку — у "Задачы з трыма невядомымі"... Назваў можна прыбавіць, а задавальнення не ўзрасце. Задумы здзейснены на ўзроўні неглыбокага выяўлення сюжэтнай канвы або трафарэтных сцэнарна-рэжысёрскіх вырашэнняў. "Звон адыходзячага лета", бадай, самы паказальны прыклад такой творчасці" (Бондарава Е. Задумы і здзяйсненні // Звязда. 21.V.1980).

Библиография: Павлючик Л. "Холостой" виток спирали: Кинообозрение // ЗЮ. 6.III.1980.

A TV detective about the investigation into an attempt to rob the cashier of a big plant.

ЗВОН УХОДЯЩЕГО ЛЕТА (ЗВОН АДЫХОДЗЯЧАГА ЛЕТА) (THE RINGING OF THE PASSING SUMMER)

— цв., обычн., 14 ч. (2 сер.), 3633 м (1-я сер. — 1823 м, 2-я сер. — 1810 м), 133 (67+66) /127 мин., в/э 22 — 23.XII.1979 г.

По заказу Государственного комитета СССР по телевидению и радиовещанию.

Сц. Р.Шмырев, В.Грицевский при участии А.Галиева; реж. **Юрий Дубровин**; оп. Л.Пекарский; худ. В.Белоусов; комп. Е.Глебов; стихи М.Танича; звукооп. С.Шухман, В.Суходолов; монт. Г.Курнева, Т.Ширяева; втор. реж. Г.Глебко, Б.Берзнер; втор. оп. А.Сенькин; худ.-декор. В.Матросов; худ. по кост. Е.Курмаз; худ.-грим. С.Михлина, Б.Михлина; ред. Л.Поздняк, Л.Пташук; дир. Л.Щеглов, Л.Осененко. В ролях: А.Матешко (Степан), О.Сычик (Таня), П.Юрченков (Тимка), И.Березина (Надя), Ю.Каморный (Лихота), Руслан Нехайчик (Васька), Н.Розанцева (Наста), А.Дубровина (Зина), Б.Сабуров (Ефремыч), В.Тарасов (Макар), А.Ванин (Петрок), Н.Жуковская (Катерина), К.Ильенко (бабка); А.Беспалый, Е.Баранова, В.Захарьев, В.Грицевский, В.Кравченко, Р.Шмырев, Л.Мордачева.

Музыкальный лирико-комедийный телефильм.

В деревню Замостье приезжает новый учитель истории Лихота, знакомится с семьей председателя колхоза Макара: женой Настой, младшим сыном Васькой, который становится его другом, его старшим братом Степаном и его бывшими одноклассниками Тимкой и Таней, которые дружат со школы. Уходя в армию и ревнуя Таню, Тимка поручает "досмотр" за ней Степану. Зима. Заметив, что Таня играет в снежки с Сенькой, Степан отсылает ее, а ему делает выговор. Под влиянием Лихоты Васька пишет историю деревни, в частности о том, что правление постановило построить Тимке, пока он в армии, дом. Лихота рассказывает Ваське о необыкновенной мельнице у них в селе: если ее крылья крутятся, значит, все хорошо в Замостье. Но крылья мельницы стоят. В колхозе организуется поездка в город с культпоходом на балет. После спектакля Таня и Степан остаются в городе, гуляют и сами не понимают, что с ними происходит. Снова лето. Как-то вечером дед Тимки Ефремыч и Лихота видят, как одноклассница Тимки Надя снимает со стенда "Они служат в армии" его фотографию. Ефремыч комментирует, что это уже двадцатая. Доярка Зина, работающая вместе с Таней на ферме, повздорив с ней, заявляет, что всем известно, как Тимка приставил к ней сторожа. Потрясенная Таня, увидев Степана, просит Сеньку отвезти ее на мотоцикле куда-нибудь. Из протеста она идет на занятия танцевального ансамбля и с первого раза производит большое впечатление на завклубом, который их ведет. Зина ревнует. Узнав о поведении Тани, Степан хитростью собирает ребят (Вася пишет письма без подписи, а они решают, что от Тани): иначе бы не пришли, потому что над Степаном уже все смеются. Он упрекает их, а они говорят в ответ, что, может, он сам влюбился. Осень. Степан и Таня переживают — каждый сам по себе. По колхозному радио объявляется толока по достройке Тимкиного дома. Туда приносят мебель, телевизор, по которому показывают бой быков. Таня говорит, что так прокатиться на быке мог бы только Тимка. Степан пытается сделать это, но бык не двигается с места. Только появление Зины с красным зонтиком приводит его в движение. Степан падает. Испуганная Таня бросается к нему. В этот момент со службы возвращается Тимка.

Деревня радостно встречает своего любимца. Только трое не веселы: Степан, Таня и Надя. Тимка замечает, что Таня изменялась, — может, у нее другой. Степан говорит Тане, что по собственной инициативе следил за ней и чтобы она не обижалась на Тимку. Таня отвечает, что у него нет гордости: что же делать, если у них так вышло, — а потом прогоняет. Она говорит Тимке, что знает про "досмотр". Тимка понимает, почему она изменилась, и решает срочно жениться. Встретив Надю, он приглашает ее на свадьбу, удивляется, какая она стала взрослая и красивая — почему не выбрала парня? Она отвечает, что ждет королевича, который рядом, но не знает о ее любви. После попытки устроить общий серьезный разговор, предпринятой родителями Степана, Таня говорит Тимке, что любит Степана, а он ее нет, но их свадьбе с Тимкой не бывать. Тимка сообщает по телефону друзьям в Петропавловск, что идет с ними в плаванье. Дед Ефремыч притворяется больным и, лишь узнав, что Тимка остается, садится играть с бабкой в карты. Возмущенный Тимка застает их за этим занятием. Случайно он замечает у детей в детском садике (там работает Надя) свои фотографии и спрашивает, что это значит. Она отвечает, что теперь — уже ничего. Тимка решает все-таки уехать, понимая, что иначе Степан и Таня не сделают шага друг к другу. Степан ждет под окнами Таню, чтобы проститься: он тоже уезжает на курсы механизаторов. Таня возмущается, что он не может хоть один шаг сделать сам, и не хочет его прощать. Зима. В Замостье возвращается Тимка и говорит Наде, что от себя не уйдешь. Деревня играет свадьбу Тимки и Нади. Но Вася отмечает, что крылья мельницы не крутятся. Приходит лето. С курсов возвращается Степан. На празднике урожая Таня сама подходит к нему, и они мирятся. Больше всех радуется Вася: крылья мельницы наконец закрутились.



П.Юрченков — Тимка, О.Сычик — Таня

"Пожалуй, в творческой биографии студии давно не было такой беспомощной, бессодержательной работы. Но зато какой антураж! Здесь есть роскошные золотые поля и сумрачные сады, которые то вдоль, то поперек, то наискосок пересекают удрученные героини. Здесь есть синие озера и мутные лужи, в которые сомнамбулически сигают влюбленные соперники, не удосужившись, конечно, снять одежду. Здесь есть труба, в которую трубят, наводя ужас на колхозную живность, главные и неглавные герои. В довершение ко всему это действо комментирует учитель-историк, который со своей неизменной гитарой и транзисторным приемником похож больше на беспечного дачника. Да и все герои, невзирая на горячее страдное время, "на звон уходящего лета", находятся почему-то не при деле, а заинтересованно следят за сердечными недомоганиями влюбленных. Только один раз их показали в непосредственной близости от фермы, да и то девушки в белоснежных халатах живописно расположились там не с доильным аппаратом, что было бы естественно, а почему-то с баяном. Да полноте придираться, могут возразить мне в этом месте, ведь это комедия, а у нее свои законы. Так ли уж обязательна здесь посконная, сермяжная правда? Обязательна! И двух мнений на этот счет быть не может. Позволю себе сослаться на знатока и мастера веселого жанра Э.Рязанова, который убежден, что комедию надо снимать "не как потешное зрелище, а как сцены подлинной жизни". И дальше: "Важно правдиво отразить реальные процессы действительности, показать героев живыми

людьми, поставить проблемы, по-настоящему волнующие людей. А если при этом фильм окажется комичным и развлечет публику — прекрасно". В этих словах четко разграничено, что есть цель в комедии, а что — средство" (Павлючик Л. "Холостой" виток спирали: Кинообозрение // ЗЮ. 6.III.1980).

Библиография: Бондарава Е. Задумы і здзяйсненні // Звязда. 21.V.1980.

A lyrical musical TV comedy about love adventures of young people in a Belarusian village. REVIEWS: there has not been such a helpless dull film for a long time; though it is a comedy, no allowances can be made for it: it is necessary to discriminate between the goal and the means in a comedy; this is the most revealing example of carrying out the conception by superficial rendering of the plot and the use of banal solutions by the screenplay writer and the director.

КАПИТАН СОВРИ-ГОЛОВА (КАПІТАН СХЛУСІ-ГАЛАВА) (CAPTAIN LIAR)

— цв., обычн., 14 ч. (2 сер.), 3606 м (1-я сер. — 1802 м, 2-я сер. — 1804 м), 132 (66+66)/ 127 мин., в/э 10.V.1980 г.

Др. назв. "Капитан Сого, или Непохожие близнецы".

По заказу Государственного комитета СССР по телевидению и радиовещанию.

Сц. П.Павлов; реж. **Николай Лукьянов**; оп. А.Клейменов; худ. А.Верещагин; комп. В.Дашкевич; тексты песен Ю.Михайлова; звукооп. С.Урусов; худ.-грим. Б.Михлина; худ. по кост. Г.Терещенко; монт. В.Хангеева; втор. реж. И.Яницкая; втор. оп. Л.Сушкевич; худ.-декор. М.Зусманович; ред. И.Кавелашвили, Т.Смородинская; дир. Р.Шапиро. В ролях: Дима Замулин (Леша и Саша Завитайкины), Женя Цейтлин (Женя Лютатовский), Юля Мазанкина (Тошка), Володя Журавлев (Мешкофф), Дима Иосифов (Комаров), Сережа Захорошко (Сутулов), Андрей Вертель (Молчунов), Андрей Иосифов (Дерябин), Андрей Рубин (Кешка), Данила Зайцев (Гешка), Б.Галкин (папа Завитайкиных), О.Гобзева (мама Завитайкиных), Н.Лукьянов (Лютатовский-папа), А.Равикович (Лютатовский-дед), О.Корчиков (Николай Иванович); Т.Муженко, Д.Бондарь, Л.Будинас.

Детский комедийно-приключенческий телефильм.

Экранизация по мотивам повестей В.Медведева "Непохожие близнецы" и "Капитан Соври-Голова, или 36 и 9" (1974).

Семья Завитайкиных (папа, мама и братья-близнецы Саша и Леша по прозвищу капитан Сого — Соври-Голова) переезжает на дачу. Там Леша знакомится с Женей Лютатовским. Собираясь в город по делам (Саша тоже едет на шахматный турнир), родители оставляют Лешу на попечение соседа Николая Ивановича. Леша с Женей клянутся друг другу в вечной дружбе, в знак чего рассказывают "самые страшные" секреты: Женя хочет быть не пианистом, к чему его готовят папа и дедушка, а парикмахером, как все в роду Лютатовских; Леша же повествует о подготовке ко второму (соврав про состоявшееся первое) кругосветному путешествию. Для этого вместе с еще одним мальчиком Антоном Дерябиным они варят на костре новые Женины ботинки — за неимением кожаных парусов, которые нужно научиться есть. Николай Иванович, заставший их за этим занятием, советует маме воспитывать Лешу трудом и дает задание выкопать 5 ям для кустов черемухи. Появляется хулиган Степа Комаров со своей компанией — Молчуновым и Сутуловым. Леша говорит, что ищет клад. Те просятся в долю. Леша говорит им правду, но они не верят, особенно когда в одной из ям находят самовар. Леша уходит, а они все продолжают копать. Папа обнаруживает потом 16 ям и, разрешив Леше за ударный труд пойти в кино, закапывает лишние ямы. У кинотеатра Комаров с компанией отбирают у Леши деньги, поколотив его. Леша говорит Жене, что им надо организовать свой отряд. Женя рекомендует Мешкова, который только что приехал с родителями из Англии и привез пособие по карате. Когда Леша тренируется в одиночестве, появляется компания Комарова и опять колотит его. Он жалуется родителям на подавление личности. Папа советует дать в челюсть, а мама рассказывает про жителя Африки Субангу и его питончика. На вопрос Леши, правда ли это, она честно отвечает, что скорее всего нет. Тем не менее Леша едет в город и выпрашивает в живом уголке у мальчика Димы (выдав себя за Сашу) ужей. Приехав на дачу к Лютатовским, Леша сообщает Жене, как они теперь будут защищаться. Но ужи выползли из коробки. Мальчики забираются на рояль, а затем, узнав о случившемся, там оказываются Дерябин, папа и дед Лютатовские. Панику усугубляет мама Леши, увидевшая под роялем удава. Рояль падает. Все оказываются на полу, а удав оказывается шлангом. Занявшему первое место на турнире Саше Дима приносит в подарок лягушек для ужей. Саша понимает, что это проделки брата. К Николаю Ивановичу приезжают племянники Кешка, Гешка и Тошка с собакой Прошкой. Мама велит Леше поухаживать за соседкой. Но Леше



Д.Замулин — Леша

это неинтересно до тех пор, пока он не узнает, что Кешка и Гешка — боксеры. Леша приглашает Тошку прийти на свидание — с братьями и собакой. Он зовет посмотреть на "представление" Женю, Мешкова, Дерябина. Увидев Сутулова и Молчунова, он объявляет, что сейчас придут три боксера — считая собаку. Но Тошка приходит одна. Хулиганы обижают ее. Леша бросается в драку, несмотря на численное превосходство. Вступает в драку и Тошка, обратив хулиганов в бегство: она знает приемы самбо и карате. Тошка восхищается Лешей: он же не знал о ее способностях. Леша просит прощения, рассказывает правду, признается, что вообще жуткий врун. Обиженная Тошка уходит и, встретив Сашу, высказывает обиду. Тот догадывается, что дело опять в Леше.

Саша объясняет Тошке, что он близнец Леши, но скоро их сходство закончится: он сделает пластическую операцию. Тошка тоже хочет ее сделать, потому что считает себя некрасивой. Саша с этим не согласен. Дома он выговаривает Леше за ужей, за Тошку, заявляет, что лучше ходить со свернутым носом, чем быть на него похожим. Леша жалуется Жене: что-то ему плохо. Он расспрашивает маму, за что та полюбила папу. Мама утверждает, что не за знаменитость. Леша сокрушается, что теперь у них не так. Женя, не в силах сдерживать стремление быть парикмахером, предлагает Тошке постричь ее, после чего она преображается. Леша пытается разными способами привлечь к себе ее внимание. Но та дружит с Сашей. Леша решает сделать такое, после чего о нем напечатают во

всех газетах. Он пишет родителям письмо от "похитителей", которые требуют за Лешу 5000 рублей (зная, что папа копит деньги на машину), которые надо положить в сторожку на старом кладбище. Но подбросить письмо по разным причинам отказываются и Мешков, и Дерябин, и Женя. Женя полагает, что это непорядочно, хотя Леша и уверяет, что вернет потом все деньги до копеечки. Ему приходится делать все самому. Придя на кладбище, Леша случайно подслушивает, что Комаров с компанией собираются устроить засаду Саше и Тошке. Леша переживает, как предупредить их: смешно, если "похищенный" явится сам. Он все же решает не дать брата "на растерзание", но делает это по-своему: говорит Саше, что на почте лежит приглашение для него на шахматный турнир в Артеке. Тот бежит на почту, а Леша, выдав себя за Сашу, идет на встречу с Тошкой. Папа с мамой обнаруживают письмо, не могут поверить в его серьезность, но братьев нет дома, и родители идут к сторожке. Кешка и Гешка сообщают "Саше" и Тошке, что Лешу украли. "Саша" говорит, что такого вернут и без денег. Тошка возмущается, как ему не стыдно, и бежит к сторожке, за ней —все мальчики. Папа в темноте попадает в засаду компании Комарова. Разобравшись, те в панике убегают. Николай Иванович сообщает, что Саша дома. Леша признается в своем обмане. Дома он просит у Саши прощения и обещает, что больше они не будут похожи: он сделает себе на лице "дефект". Саша сначала соглашается, но, посоветовавшись с Тошкой, говорит — не надо: Тошка сказала, что, если бы были только такие мальчики, как Саша, можно было бы умереть от скуки. Но на просьбу Леши пойти с ним на речку она отказывается: она пойдет с Сашей. Леша говорит Жене, что ему больно и чем дальше уходят Саша с Тошкой, тем больше болит, но пусть болит хоть всю жизнь.

"Кто смотрел фильм... "Доживем до понедельника", конечно, запомнил эпизод сочинения в 9-м классе на тему: "Что такое счастье?" Запомнил и ответ одного из героев [той] ленты... "Счастье — это когда тебя понимают". Эта фраза невольно напрашивается эпиграфом к [белорусскому фильму]... [Он] рассказывает о самой трудной, по мнению родителей и социологов, возрастной категории ребят, у которых к одиннадцати-двенадцати годам пропадает интерес к учебе, литературе, кино и театру. В этот период у подростка вырабатывается свое отношение к миру духовных ценностей. И если интерес акселерата не встречает поддержки у окружающих, тогда и появляется пугающее взрослых определение "трудный". Трудным считается и герой фильма... Приключения капитана Сого решены в жанре комедии. Но надо отдать должное создателям фильма — комедийное начало и развлекательность не становятся для них самоцелью. За острыми, смешными, а порой грустными ситуациями сюжета угадывается мысль о чутком и внимательном отношении взрослых к миру фантазии ребенка... К сожалению, в фильме не совсем точно обозначена линия взаимоотношения и взаимопонимания детей и взрослых, не выявлены связи между ними. Настораживают... дети, противопоставленные Алеше, практицизм которых порою обескураживает... Под давлением извне каждый из новых знакомых Соври-Головы похоронил в себе капитана Сого. И напоминание о нем вызывает в их душах тихую зависть... Может сложиться впечатление, что режиссер сознательно идеализирует своего героя, не замечает его недостатков, оставляет их безнаказанными. Но это не так. Н.Лукьянов... доверяет [зрителю]... сделать выводы о капитане Сого. В финале наш дерзкий мечтатель и неутомимый выдумщик сам поймет смысл формулы: "Счастье — это когда тебя понимают"... Впервые в жизни Алеша осознал негативную сторону своих поступков. Мысль о том, что его выдумки воспринимались Тошкой с такой же обидой, как и он в данную минуту воспринимает "измену" Тошки, отзовется в нем необъяснимой физической болью... Не все, конечно, в [фильме]... бесспорно. Но достоинства его в том, что он одинаково интересен и взрослым, и детям. Успеху картины во многом способствовали песни... Особо хочется отметить операторскую работу... Но, пожалуй, самая большая удача фильма — это работы московских школьников Димы Замулина... Жени Цейтлина... Удачным оказался дебют в кино и Юлии Мазанкиной" (Черкас И. Прозрение капитана Сого // ВМ. 20.V.1980).

"В фильме... дети привлекают живостью и непосредственностью, выделяясь на фоне схематично обрисованных взрослых" (Нечай О. Несостоявшийся диалог: К итогам киногода-79 // СБ. 28.V.1980).

"[В.Тураў:] Фільм... радуе ўпэўненым прафесіяналізмам, імкненнем знайсці свой, толькі яму ўласцівы кінематаграфічны почырк" (Паўлючык Л. Пачатак — палова шляху [Інтэрв'ю з В.Туравым] // Маладосць. 1980. № 5. С. 181).

Библиография: Павлючик Л. До встречи на экране! // ЗЮ. 1.VI.1979; Павлючик Л. "Холостой" виток спирали: Кинообозрение // ЗЮ. 6.III.1980; Бондарава Е. Задумы і здзяйсненні // Звязда. 21.V.1980; Нячай В. Галоўная формула поспеху // МБ. 1983. № 6. С. 51.

A children's adventure TV comedy after V.Medvedev's novels *Captain Liar* and *Twins Who Don't Look Alike*. REVIEWS: the intensity of moral transformation taking place in a child's soul has been shown with fair exactitude; the film tells of the most complicated group of children (11-12-year-old) who are often called "problem children"; the protagonist's adventures are presented in the genre of a comedy, but entertainment is not the author's ultimate goal: situations of the plot make one understand the necessity of the adults' tactful and attentive attitude to the world of children's fantasies; the relationship between the children and the adults and their mutual understanding are presented not quite exactly; the young actors attract the audience with their liveliness and spontaneity and stand out against the background of schematically outlined adults; not everything in the film is indisputable, but its merit is that it is interesting both to grown-ups and children; the film's songs and photography contribute to its success.

КРАСНЫЙ ВЕЛОСИПЕД (ЧЫРВОНЫ ВЕЛАСІПЕД) (THE RED BICYCLE)

— цв., обычн., 7 ч., 1886 м, 66 мин., в/э 8.IV.1980 г.

По заказу Государственного комитета БССР по телевидению и радиовещанию.

Сц. Э.Милова, В.Орлов; реж. **Юрий Оксанченко**; оп. А.Бетев; худ. Л.Ершов; звукооп. Н.Веденеев; муз. ред. Л.Захлевный; втор. реж. Р.Мирский; втор. оп. А.Сенькин; худ.-грим. С.Михлина; худ. по кост. Г.Юсис; монт. Т.Ширяева; худ.-декор. В.Матросов; ред. И.Кавелашвили; дир. И.Филоненко. В ролях: С.Морозов (Якуб), С.Переладова (Алена), Л.Дмитриева (Христина), А.Аржиловский (Ясинский), А.Равикович (фотограф), Ю.Баталов (Самохвал), Л.Борисов (Карчук), Женя Бородин (Михась); А.Лебедев, И.Сидоров, В.Шалыгин, А.Зимина, Т.Муженко, Г.Жарков, Е.Богданович, А.Рахунок, Н.Розанцева, А.Костецкий, В.Шмырев, В.Грицевский, С.Матисова, А.Шумилин, А.Беспалый, А.Мельников, С.Вилькин.

Комедийно-приключенческий телефильм.

1918 год. Несмотря на заключение мира между Советской Россией и Германией, на границе продолжаются провокации... Командир красного отряда спрашивает у деда на окраине деревни: "Белые, поляки, немцы, бандиты были?" "Все были", —отвечает дед... Через местечко, где постоянно происходят стычки противоборствующих сторон, возвращается в родную деревню солдат Якуб Коваленок. На ярмарке он пытается купить коня, готов

отдать все, что есть, даже предлагает окружающим купить у него гранату. Ее выхватывает какой-то панич и убегает, оставив Якубу велосипед. Панича преследует девушка-горничная. В местечко возвращается красный отряд, сражавшийся с бандой Курневича. Комиссар Ясинский с радостью встречает Алену, которая оставалась здесь при бандитах с заданием в качестве горничной. Она сообщает, что убежавший панич — связной Курневича Стась Добужинский. Сосед говорит Якубу, вернувшемуся домой, что местный богатей староста Карчук, который одалживает безлошадным односельчанам коней, ему коня не даст: Якуб агитировал за красных и по его инициативе у Карчука реквизировали корову для солдатских вдов. Карчук с Якубом на спор устраивают состязание: первый скачет на коне, а второй едет на велосипеде. Конь пугается велосипедного звонка, и Якуб выигрывает. В деревню приезжают Алена и боец Самохвал и обыскивают двор Карчука: его подозревают в связях с Курневичем. Увидев и узнав велосипед Добужинского, она реквизирует его, несмотря на объяснения Якуба. Карчук дает ему коня, но возмущенный Якуб все же решает ехать в уезд жаловаться. В укоме велосипед ему не отдают, да и не до него сейчас: в Воловичах мятеж. Дома жена Христина велит Якубу тащить добро в подвал, поскольку вокруг стреляют. Ночью появляется Карчук (красные подавили мятеж) и уговаривает Якуба переходить на их сторону, потому что Ленину до Якуба дела нет. Вскоре появляются красные, ищут Карчука и упрекают Якуба, что не помог. Обиженный, он спрашивает, помогли ли они ему, и пишет письмо с жалобой Ленину. Ночью после сельского схода Якуб опять встречает Карчука, который велит мужикам гнать деревенских коней в Ужиную Яму (иначе их реквизируют), а Якубу — передать пакет и револьвер Добужинскому. В эту ночь приходит телеграмма от Ленина, и Ясинский с Аленой тут же привозят велосипед Якубу. После их



С.Морозов — Якуб

отъезда он задерживает Добужинского и везет его на велосипеде в уком. Встретив по дороге парнишку, который с дедом сторожил коней, Якуб узнает, что Карчук забрал коней, а когда дед попытался сопротивляться, убил его. Якуб велит парнишке собирать мужиков, а сам сообщает в городе Ясинскому, что мятежники с помощью немцев собираются устроить артиллерийский обстрел местечка. Красные успевают предупредить нападение, им помогают крестьяне. Красные возвращают лошадей. Мужики как легенду, с разными подробностями рассказывают друг другу историю о ленинской телеграмме. Приехав в местечко, Якуб слышит о покушении на Ленина и призыве вступать в Красную Армию. Он снова уходит воевать. Христина переживает, что никак они не успеют завести детишек. Якубу не хватает коня, и он едет на велосипеде, надеясь добыть коня в бою.

"Пожалуй, самые любимые жанры у зрителя — комедийные. Но комедия при ее внешней простоте требует виртуозного мастерства, единого ключа решения всего фильма. Такую своеобразную интонацию, пронизывающую самые эксцентрические ситуации, такой стиль комедийного гротеска попытались найти драматурги А.Дударев (..."Соседи"...), Э.Милова и В.Орлов (..."Красный велосипед"...). Не во всем им это удалось. Анекдотические положения, в которые попадают жители в "Соседях", и симпатичный характер бывшего солдата (а в душе пахаря) в "Красном велосипеде" так и не нашли своего законченного выражения. Режиссеры... заявили о себе в отдельных эпизодах... но им не хватает еще пока мастерства" (Нечай О. Несостоявшийся диалог: К итогам киногода-79 // СБ. 28.V.1980).

An adventure TV comedy about a soldier who returned to his native village from the battle front in 1918. REVIEWS: the authors tried to make a film in the style of a grotesque comedy, but they were not always successful; the likable character of a former soldier (a plough-man in his heart of hearts) was not fully realized; only a few scenes were successful: the actors lacked skillfulness.

ПРИМИТЕ ТЕЛЕГРАММУ В ДОЛГ (ПРЫМІЦЕ ТЭЛЕГРАМУ Ў ДОУГ) (PLEASE, SEND THE TELEGRAM ON CREDIT) — цв., обычн., 8 ч., 2213 м, 82 мин., в/э 17.XII.1979 г.

Др. назв. "И днем, и ночью", "Прыміце тэлеграму на павер".

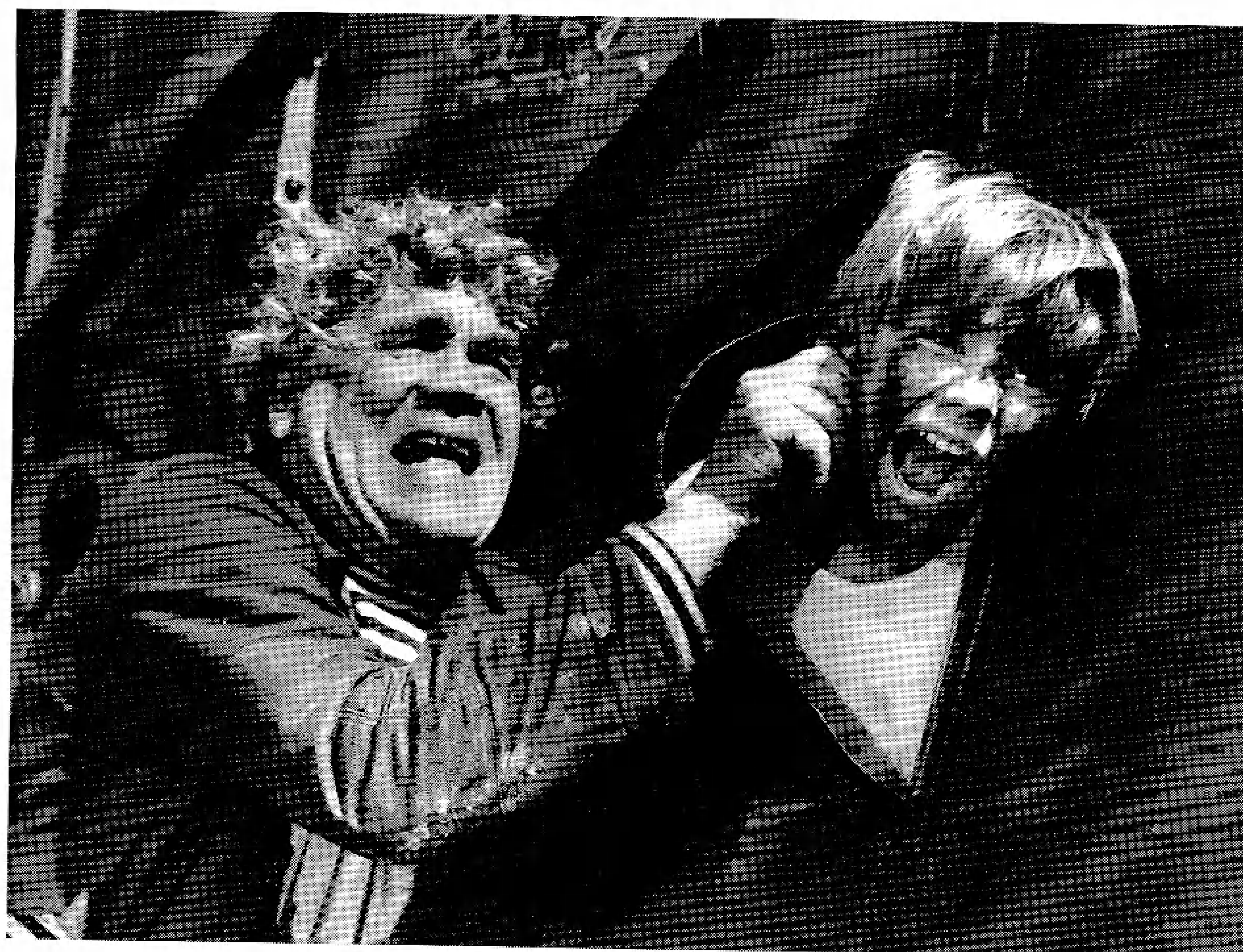
Сц. А.Усов; реж. **Леонид Нечаев**; оп. В.Калашников; худ. И.Топилин; комп. А.Рыбников; звукооп. В.Демкин; втор. реж. Е.Грибов; втор. оп. С.Фомин, В.Швецов; худ.-грим. Н.Немов; худ. по кост. Ф.Рябушко, Т.Федосеенко; худ.-декор. И.Романовский; монт. В.Коляденко; ред. Р.Гущина; дир. В.Студенков, Л.Зайкова. В ролях: Андрей Тихончик (Саня Линев), Т.Пельтцер (Пивашиха), Яна Поплавская (Сашенька), А.Вознесенская (мать Линева), А.Мягков (отец Линева), Е.Васильева (мать Сашеньки), Е.Евстигнеев (отец Сашеньки), М.Барабанова (женщина с комодом), О.Анофриев (милиционер), А.Рудаков (Николай), В.Шелестов (Алиферко), Олег Задорожный (Антон), Егор и Денис Штрыковы (близнецы); Ф.Одиноков, М.Виноградова, В.Ананьина, О.Прищепова, Светлана Гуменникова, Т.Муженко, С.Суховей, А.Зимина, А.Бабичева, В.Кудрявцев, А.Ткаченок.

Детская "грустная" комедия.

Приз Министерства культуры Таджикской ССР и Таджикского театрального общества А.Тихончику, приз детского жюри "за лучший фильм для детей и юношества" и приз А.Тихончику на XIII ВКФ (Душанбе, 1980).

Деревенский подросток Санька — изобретатель и фантазер — все время вызывает недовольство взрослых: комбайнера, потому что копался в моторе, бабушки Пивашихи — лазил в швейную машинку и кросны, учителей и руководства школы —запустил в школе модель ракеты, которая наделала немало убытка. Все жалуются Санькиным родителям. Ранним утром Санька пытается взлететь на изобретенном им индивидуальном летательном аппарате с крыши оставшегося с войны дота, но появляется непредвиденное пламя, которое ему удается погасить, лишь бросившись в воду. Родители уходят на работу, оставив как всегда на его попечение двух младших братишек-близнецов. Санька едет в город на велосипеде с самодельной коляской для близнецов, набрав в саду яблок, чтобы продать их и купить одежду взамен обгоревшей. На рынке появляется столичная машина с де-

вочкой Сашенькой, ее папой-дипломатом и мамой. Милиционер забирает Саньку в отделение: несовершеннолетним нельзя торговать. Санька сочиняет, что они сироты, живут с бабушкой. Его отпускают. Саньке удается подработать, подвозя покупателям мебель от магазина. Он покупает мороженое братишкам, майку и брюки. В это время городской мальчишка крадет из коляски радиоприемник. Саньке не удается его догнать. По дороге домой он плачет. На стенах в хате одинокой Пивашихи —портреты ее погибших близких. Она говорит Саньке, что ей охота с кем-то побеседовать, а не умеет — вот проблема. Но у того свои заботы, и он грубит ей. Вечером Санька едет в город, находит Антона, укравшего приемник, дерется с ним и тот приводит его к группе подростков-хулиганов, у которых приемник. Появляется милиционер, и Саньке удается уйти, забрав приемник. Он предлагает Сашенькиному папе помыть их машину. На следующий день на мотоцикле с Антоном приезжает Сашенька и спрашивает Саньку, зачем он ее преследует, даже не спросив, нравится ли ей это? Санька спрашивает, нравится ли? Сашенька отсылает Антона на полтора часа. Санька показывает ей дот, где у него мастерская, летательный аппарат, рассказывает, что написал письмо академику в Москву, чтобы тот помог с топливом. Сашенька называет его инфантильным. Восхитившись холстами, которые ткет Пивашиха, она бежит к ней, а потом уезжает с Антоном, заявив Саньке, что он скучный. Приспособив отцовский пиджак и надев его шляпу, Санька едет к Сашеньке. Ее нет дома. Санька усиленно предлагает ее родителям свои услуги, но те выпроваживают его. Расстроенный Санька едет домой, размышляя: "Разве верно так, разве правильно? А сам-то верно ли живу?" Утром Санька просит на почте послать академику в Москву телеграмму в долг. Над ним смеются. Он видит, что та самая компания с Сашенькой на мотоциклах едет к его доту и учиняет разгром. Санька пытается остановить их, его толкают, он падает и теряет



А.Тихончик (справа) — Саня

сознание. Сашенька кричит: "Мы так не договаривались!" Прибегает Пивашиха, грозит позвать людей. Хулиганы уезжают. Пивашиха возмущается, что за время такое: почему такая ненависть даже между детьми? Санька приходит в себя и идет в дот — там горючее. Раздается взрыв. Зима. Отец привозит Саньку, который еще ходит с палочкой, из больницы. Санька узнает, что Пивашиха умерла, завещав ему дом и купив мотоцикл, что она была выдающейся женщиной и внесла в Фонд мира 17 000 рублей. Отец отдает ему пришедшее наконец письмо от академика. Появляется Сашенька — якобы на каникулы, предлагает серебряную посуду: он говорил ей когда-то, что серебро нужно ему для изобретения. Но Санька молча уходит. Вечером он приходит в дот. Там у костра сидит Сашенька: бабушка, к которой они сюда приезжали, живет теперь в Москве, дом продан — ей негде ночевать. Санька и Сашенька сидят вместе у костра.

"...Режиссер "засушил" юного героя, придав ему образ мыслей этакого скучного старичка" (Павлючик Л. "Холостой" виток спирали: Кинообозрение // ЗЮ. 6.III.1980).

"Прыёмы, абраныя стваральнікамі фільма, быццам зразумелыя: перад намі эксцэнтрычная камедыя... Ды што (або — хто) перашкаджае гледачу цалкам аддацца эксцэнтрычнай магіі і бесклапотна рагатаць са шматлікіх гэгаў і трукаў. Гэта — Санька... З першых кадраў зразумела: штосьці не атрымліваецца ў жыцці маленькага чалавека. У шэрых Санькавых вачах сумненне, а часам разгубленасць. Хлапчук шукае сябе ў жыцці, хоча ведаць, дзеля чаго жыве. І вось фільм ужо ўсё менш смяшыць нас, а прымушае разам з Санькам зведаць цяжкую працу духоўнага сталення. Камедыя спакваля ператвараецца ў псіхалагічную драму. Чаму? Літаратурны сцэнарый... пабудаваны па законах паслядоўнага рэалізму. Рэжысура ж унесла ў тканіну кінатвора эксцэнтрыку, спалучэнне сур'ёзнага з камічным, умоўнага з рэальным — што ўласціва ўсёй творчасці Л.Нячаева і дае магчымасць стварыць своеасаблівы і прывабны кінасвет. Сам рэжысёр называе такі творчы прынцып "абуджэннем фантазіі ўспрыняцця ў дзіцяці". Аднак у фільме... яго імкненне аб'яднаць розныя спосабы ўздзеяння на гледача ўвесь час сустракае супраціўленне сцэнарнага матэрыялу, які дыктуе псіхалагічныя прыёмы экраннага вырашэння. Гэты "націск драматургіі" асабліва адчувальны ў другой палове фільма... На працягу ўсяго фільма вобраз Санькі вырашаецца рэжысёрам і юным акцёрам у рэалістычна-псіхалагічным ключы. Мы адчуваем перш за ўсё сапраўднасць, пераканальнасць яго псіхалагічных станаў. Тое ж можна сказаць пра вобразы іншых дзяцей... А вось амаль усе дарослыя героі ў пэўнай ступені ўмоўныя: падкрэслена гратэскныя "прадстаўнік знешгандлю" і яго жонка, трактарыст Коля, цётка з шафай, эксцэнтрычная бабка Півашыха, камічныя бацькі Санькі і міліцыянер. Калі ў пачатку карціны "рэальныя" дзеці суседнічалі з умоўнымі дарослымі ў камедыйных сітуацыях, гэта ўспрымалася натуральна. Але калі абставіны сталі драматычнымі, а ўмоўныя вобразы не кранула ніякая эвалюцыя, вера гледача ў праўду характараў і сітуацый пахіснулася. Скажам, Півашыха, такая, якою іграе яе Т.Пельтцэр, магла б быць зусім рэальнай бабуляй — жывой душой, увасабленнем для Санькі бескарыслівасці і нязгаснай цікавасці да навакольнага. Але рэжысура ўвесь час прыўзнімае яе вобраз у сферу прытчавасці. Мы бачым Півашыху ў статычных, напоўненых нейкім "пазакадравым" сэнсам планах... Можа, намер пастаноўшчыкаў быў паказаць вобраз Півашыхі праз псіхалогію такога дзіцячага ўспрыняцця, калі нават самае будзённае мае адбітак загадкавасці? Толькі ж цяжка ўбачыць праз Санькава ўспрыняцце гэты вобраз, бо ён ні драматургічна, ні пастановачна не ўключаны ў тыя глыбінныя працэсы, што адбываюцца ў душы героя і якім суперажывае глядач. І ўсё ж прагучаў у фільме матыў, характэрны для творчасці Л.Нячаева: выхаванне ў падлетку дабрыні — як асновы асобы. Саньку, якога ўспрымае глядач, уласціва ўсведамленне, што людзі чакаюць ад яго дабра — як ён чакае ад іх. Гэткая пазіцыя вытрымлівае выпрабаванне жыццём. І пасля горкага расчаравання, не зразуметы ў сваіх лепшых імкненнях, Санька не робіцца жорсткім. Наадварот, пытаецца: а сам ці правільна жыву? Такая недзіцячая патрабавальнасць падалася б надуманай, але не ў адносінах да вобраза, створанага Андрэем Ціхончыкам. Арганічны і фінал карціны: цяжка Саньку забыцца на здраду дзяўчынкі, але пераважае пачуццё, што калі ён не дарue — будзе на адзін жорсткі ўчынак больш. Ёсць яшчэ ў карціне дзяўчынка, якая... раз-пораз з'яўляецца ў полі зроку Санькі, а потым зноўку знікае ў натоўпе... І гэты вобраз падобны да тонкага водгуку той мелодыі надзеі, што гучыць у хлапечай душы. Дзяўчынка прытуляе да грудзей слоік з залатымі рыбкамі — гэта яе мара, як для Санькі — лятальны апарат. Калі Санька кінецца ў палаючы дот і прагучыць выбух — уздрыгне дзяўчынка і разляцяцца асколкі слоіка, затрапечуць на асфальце бездапаможныя рыбкі. А ў фінале, калі вернецца Санька з бальніцы, убачыць ён на акне свайго дома слоік з яркімі рыбкамі... Фільм сцвярджае веру ў перамогу дабра, давер'я як асновы чалавечых узаемаадносін» (Бадзічка Л. Спасцігаючы свет дзяцінства // ЛіМ. 25.IV.1980).

"...Искренность юного актера... не может заслонить пробелы в драматургии, неточность обрисовки среды, в которой [он] находится... Изобретатель-фантазер в фильме скорее похож на отшельника, отгороженного своими фантазиями от всего мира" (Нечай О. Несостоявшийся диалог: К итогам киногода-79 // СБ. 28.V.1980).

"...Все происходящее в фильме режиссер показывает с такой яркостью и изобретательностью, что даже повседневные будни обыкновенного нынешнего школьника воспринимаются нами как бы "на грани сказки". В этом, видимо, и проявляется одна из главных особенностей таланта режиссера — буйство фантазии, щедрость на выдумки и мудрый, немножко лукавый юмор" (Бочаров Э. Леонид Нечаев // Экран детям. 1984. № 8. С. 7).

"Наиболее заметные достижения "подросткового кино" 70-х годов связаны с углубляющимся интересом кинематографистов к теме воспитания чувств. Успешным поиском новых форм экранного выражения этой темы отмечены такие фильмы, как "Сто дней после детства" (1974) С.Соловьева, "Не болит голова у дятла" (1974) Д.Асановой, "Розыгрыш" (1977) В.Меньшова, "Предательница" (1976) Н.Хубова, "Когда я стану великаном" (1979) И.Туманян, "Примите телеграмму в долг" (1979) Л.Нечаева, "В моей смерти прошу винить Клаву К." (1980) Н.Лебедева, Э.Ясана, "Чужая компания" (1979) С.Потепалова... Авторы [белорусского] фильма... с большой серьезностью и верным пониманием педагогической цели рассказывают о талантливом подростке. Для их героя... жизнь становится непрерывным самовоспитанием и трудом души... Но одаренность Саши и его изобретательская одержимость не обособляют его, а, напротив, помогают ему постигать жизнь. Авторы не создают ему благоприятных условий для совершенствования... И чем более наполненным становится его внутренний мир, тем более привлекательными для зрителя — его душевные переживания. Обидная неудача с экспериментом, обманутое доверие или рухнувшая надежда Саши вызывают ответное сочувствие именно потому, что он деятелен не только в своем изобретательском увлечении, а и во всех своих человеческих отношениях с миром. За все, что он делает и что с ним происходит, он готов отвечать сам, даже рискуя жизнью... Хотя фильм этот далеко не во всем совершенен, надо признать, что в нашем детском кино было мало произведений, которые столь проникновенно, с таким уважением к юному герою и с таким доверием к зрителю раскрывали процесс становления личности" (СК-70. С. 117—118).

"[И.Бражников:] Леонид Алексеевич, какой из своих фильмов Вы считаете лучшим? [Л.Нечаев:] "Примите телеграмму в долг". Хотя, может быть, он и не так знаменит, как "Буратино" и "Шапочка". Но, по-моему, из всех моих фильмов этот самый... пронзительный, что ли... Я до сих пор не могу без слез видеть отдельные сцены" (Бражников И. Долгий фильм о детстве, или О чем поет Дуремар? // УГ. 9.XI.1993).

Библиография: Нечаев Л. Оглянись в свое детство // СФ. 1979. № 10. С. 40—41; Тюрина Т. Мечта должна быть все-таки крылатой... // ЗЮ. 2.VI.1980; Бондарава Е. Задумы і здзяйсненні // Звязда. 21.V.1980; Чернушевич А., Светлов Б. О детях и для детей // СБК. С. 178.

A children's "sad" comedy about a talented rural teenager. Directed by L.Nechaev, a master of children's cinema. Prizes at the All-Union Film Festival. REVIEWS: the most noticeable accomplishments of the 1970's films for teenagers, including this film, are connected with an increasing interest in the theme of sentimental education; the authors clearly understand their pedagogical goal and tell of a teenager whose natural gifts and ingenuity do not isolate him but help him understand life; the film is far from banal, it shows a great deal of inventiveness and good taste, but the authors crammed the plot with events; one can observe borrowings of familiar motifs; the director made the young hero look dry attributing to him the way of thinking of a kind of boring old man; like the director's previous films this movie gives the viewers the joy of meeting the spiritually intense, rich personality of a little human being, the director's skillfulness being reflected in the organic mix of the young actor's personal qualities and his character's features; the director introduced an element of eccentricity combining the serious and the comic, the real and the conditional (this is characteristic of the director's whole creative work), but one can't but feel the resistance of the screenplay material which determined the choice of psychological devices: the children's characters are created in a realistic, psychological fashion while those of the adults in an unrealistic, grotesque fashion; in the second half of the film when the circumstances become dramatic while the conventional characters are the same the truthfulness of the characters is undermined; unlike the director's fairy-tale films the heroes in this film act in today's real world, but the director shows everything so brightly and resourcefully that even an ordinary schoolboy's everyday reality looks like a fairy-tale; though the film is not perfect, there were few films in the Soviet cinema, which showed the process of the formation of a person with such respect for the young hero and with such trust in the viewer; the director considers this film to be his best.

РОДНОЕ ДЕЛО (РОДНАЯ СПРАВА) (A MATTER DEAR TO YOUR HEART) — цв., ш/э, 8 ч., 2197 м, 85 мин., в/э 1.I.1980 г.

Др. назв. "Дома!"

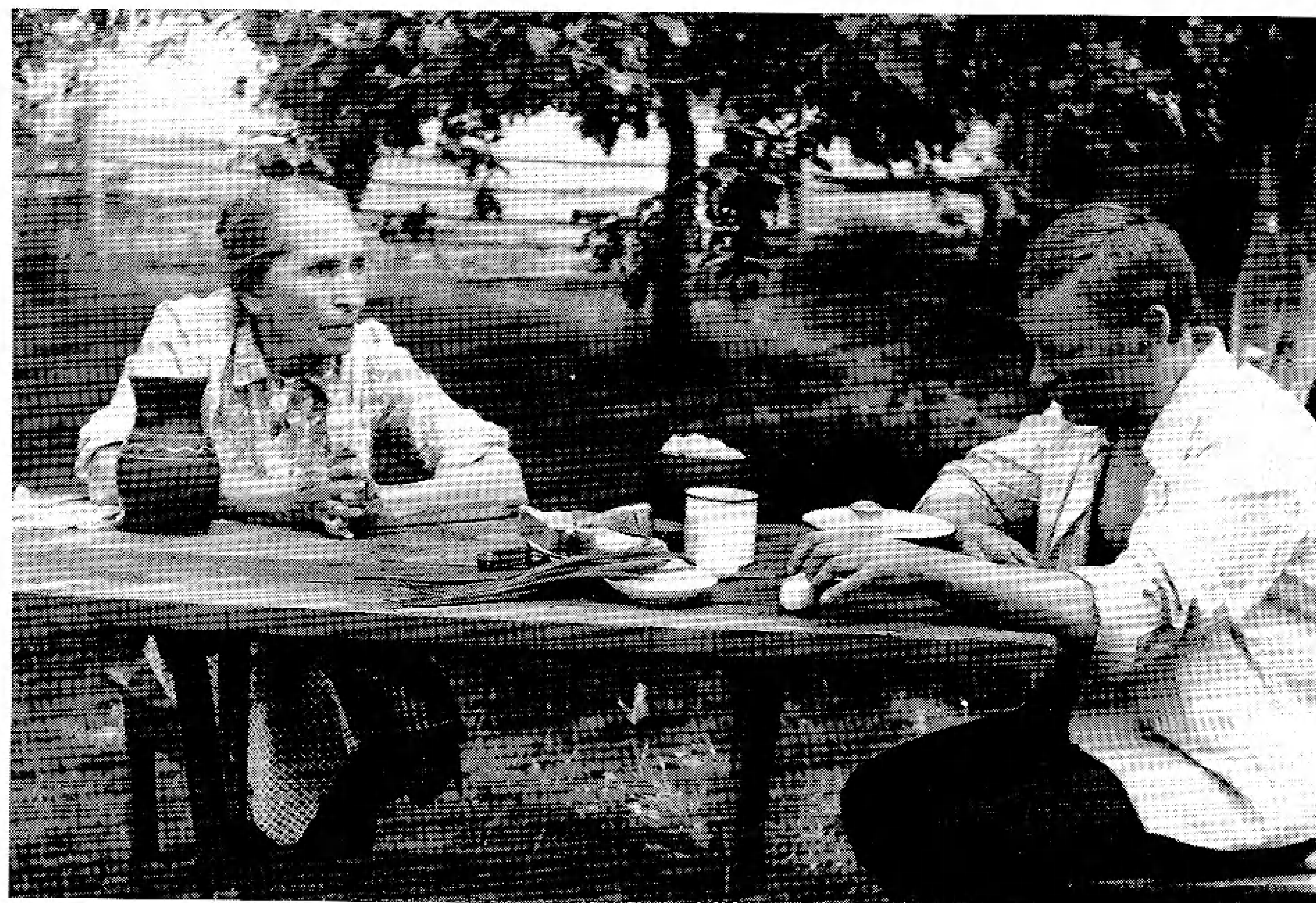
Сц. А.Макаров; реж. **Александр Ефремов**; оп. Б.Олифер; худ. А.Матвейчук; комп. В.Баснер; звукооп. В.Муштерт; втор. реж. Р.Ольшевская; втор. оп. Б.Гальпер; худ.-декор. Л.Забавский; худ.-грим. А.Журба; худ. по кост. А.Кавецкая; монт. Е.Аксененко; ред. С.Поляков; худ. рук. С.Соловьев; дир. В.Поршнев. В ролях: Г.Егоров (Иван), А.Лефтий (Лена), Е.Стеблов (Костя), С.Станюта (мать), А.Рудаков (Семен), Ю.Катин-Ярцев (Пестов), Н.Русланова (Маруся), М.Левтова (Раиска), Ю.Дуванов (Василий), Г.Макарова (Гоголиха); А.Беспалый, Ю.Галкин, М.Громова, Б.Докальская, И.Жаров, Е.Жураковская, А.Зимина, А.Кавалеров, Л.Иудов, В.Кин-Каминский, Е.Ковалева, Н.Кочеткова, Е.Кравченко, А.Кузнецов, Л.Лагун, Е.Матисова, Т.Муженко, Г.Овсянников, В.Сичкарь, А.Столбов, В.Шалыгин.

Социально-психологическая драма.

Диплом жюри на II Всесоюзной неделе-смотре работ молодых кинематографистов (Минск, 1981).

Проработав много лет в Заполярье, по просьбе матери, соскучившейся по нему, в родную деревню приезжает Иван Шальнев. На теплоходе он обращает внимание на женщину, сошедшую на том же причале: это инженер леспромхоза Лена, которую встречает ее сослуживец Костя. Мать, живущая одна (брат с сестрой уехали в город, о чем Иван не знал), рада приезду сына. Иван встречается с другом юности Семеном и его женой Марусей. Семен рассказывает, что тоже хотел уехать, но родился сын, Иван — что развелся с женой, что в Заполярье платят хорошо, но темень полгода, ветры с пургой, и он решил перебираться на юг вместе с матерью. Та просит его задержаться до осени. За праздничным столом по случаю его приезда Иван объявляет, что пока будет отдыхать. Он ухаживает за Раиской, вызывая ревность влюбленного в нее Василия. Но вскоре, маясь от безделья, Иван приходит к начальнику отделения совхоза Пестову и соглашается поработать. Иван с возмущением говорит матери: до чего довели землю — камни да песок. Та возражает: работники-то разъехались. В клубе на танцах

Иван приглашает Лену, признается, что она ему понравилась. Костя ревнует. Когда Иван намеревается подвезти Лену на мотоцикле после танцев, тот ломается, и ее провожает Костя, который пытается обнять Лену, но она отталкивает его. Обиженный, он говорит, что она держит его при себе, чтобы другие не приставали; что хочет восстановиться в институте и уехать отсюда. Гоголиха, в хате которой квартирует Лена, ворчит, что Иван повадился ходить каждый день. Семен говорит Ивану, что Пестов рассказал ему о своих махинациях с тремя участками, где не взошли яровые, чтобы переложить ответственность с себя. Иван возмущается, зачем он ему жалуется: на глазах Семена поганят землю, а он ведет себя, "как все". Семен обижается: Иван мотался где-то, а теперь "в душу лезет". Гоголиха советует Лене звать Ивана расписываться. Лена считает: если захочет — сам позовет. Пестов просит Ивана подвезти для него на тракторе дефицитные стройматериалы. Тот возмущается, что Пестов заботится только о себе. Пестов дает ему два рулона толи, которые Иван отдает матери Раиски (у них прохудилась крыша). На лесоразработках Лена находит пьяного Костю, советует уезжать, пока чего не случилось. Вскоре Костя уезжает. Еще одно столкновение с Пестовым происходит у Ивана из-за участка, который тот велел ему убирать и который нигде не числится: за счет его Пестов отрапортует о высокой урожайности. Тот спрашивает, зачем Иван со своей правдой всюду лезет: людей не переделаешь. Иван отвечает, что по-другому не может: так у него на душе легче. Маруся советует ему сказать матери о Лене: вся деревня уже знает об их отношениях.



С.Станюта — мать, Г.Егоров — Иван

Тот, спросив у матери, когда можно привести Лену знакомиться, едет за ней. Лена сообщает, что у них скоро будет ребенок. Иван обижается, что она не сказала ему об этом раньше: не верила и решила покрепче привязать? Оскорбленная Лена выгоняет его и вскоре уезжает в город. Гоголиха, придя к матери Ивана, обвиняет, что тот обидел Лену, а она — его "половинка". Мать едет к Лене. Та поначалу не хочет возвращаться: Иван ведь сам не приехал. Но мать уговаривает ее: Иван очень занят, он теперь вместо Пестова; без Лены она не вернется — Иван гордый, Лена тоже, а что ей делать? По первому снегу мать с Леной приезжают в деревню. Иван встречает их.

"[У фільмах "Родная справа" і "Дажджы па ўсёй тэрыторыі"] зроблена заяўка на характары асноўных герояў, галоўнай рысай якіх з'яўляецца іх адданасць роднай справе, роднай зямлі. Але... Галоўныя ўчынкі персанажаў, якія маглі б глыбей раскрыць нават і па-плакатнаму заяўленыя характары, робяцца, як кажуць, "па-за кадрам". У кадрах часцей ідуць размовы, спрэчкі, пошукі славесных фармуліровак, апраўданняў тых або іншых прынцыпаў... Людзі паказаны без сур'ёзных роздумаў, сумненняў, хістанняў. Яны, як кажуць, не ведаюць таго, што часам дае нам падставы называць чалавека палавінчатым. Але і цэласнымі такія зададзеныя мастацкія натуры не назавеш. Пазнаеш толькі адно: калі яны кахаюць, дык без аглядкі; калі ненавідзяць, дык усёй душой; калі працуюць, дык зацята, не ведаючы стомы... Такія персанажы і не абяцаюць нічога нечаканага гледачу. Мы можам не здагадвацца адразу аб тым, што канкрэтна скажа ці зробіць ў дадзеным выпадку чалавек, але ў якім кірунку ён будзе дзейнічаць, калі кахае і калі спрачаецца з апанентам, — ясна з самага пачатку... Вобразы, створаныя ў гэтых стужках, мелі магчымасць раскрыцца больш ёміста і эмацыянальна неадназначна" (Саянкова Л. На мяжы спрошчанасці // ЛіМ. 1.II.1980).

"Фильм касается серьезнейшей проблемы, эхо которой докатывается до нас с газетных страниц, из пухлых томов социсследований, из томиков "деревенской прозы". Вот, кажется, сейчас скажет свое серьезное слово и кинематограф. Но в это время повествование сворачивает на наезженную колею любовного треугольника, а сложные поиски Иваном своего места в жизни уходят в тень. А жаль, ибо молодой режиссер владеет искусством придать психологическую убедительность персонажам, создать атмосферу подлинности на экране, словом, вполне владеет профессией. Может, в таком случае не стоит упрекать его в недоработках фильма и правильнее обвинить во всем драматурга? Тем более что сценарий А.Макарова страдал и некоторой прямолинейностью и назидательностью... [Однако] выбор драматургической основы будущего фильма — это часть режиссуры. Отказаться от сценария или довести его до нужного уровня — все это входит в профессию" (Павлючик Л. "Холостой" виток спирали: Кинообозрение // ЗЮ. 6.III.1980).

"...Характер героя привлекает своей социальной активностью, неравнодушием. Иван... вступает в борьбу. Но почему-то — в одиночку... И выходит победителем, опять-таки непонятно — каким образом?.. Все внимание авторов... сосредоточено на "личном фронте" главных героев. Надо отдать должное — история взаимоотношений Ивана... с любимой девушкой... в целом показана тактично и поэтично. Кинокамера зачастую выносит эту историю на широкий простор родной природы, дает ей большое дыхание. Но и здесь не все выверено и додумано, обосновано достаточно глубоко. Не все поступки героев мотивированы, вытекают из их характеров" (Резник И. А главное — за кадром // СГ. 1.IV.1980).

"Вполне "грамотная" получилась... лента, гладкая. А отдельные ее эпизоды и, в частности, те, где занят актер Е.Стеблов, удались по-настоящему, подтвердив и умение режиссера работать с исполнителем, и его наблюдательность, вкус... Но вот фильма, того самого, обещанного, не получилось... В сценарии... важные... мотивы и темы... наличествовали лишь в назывной форме, не будучи выраженными ни в человеческих характерах, ни в обстоятельствах сюжета... Мается на экране неплохой актер Г.Егоров в напрасных попытках придать своему герою значительность. Хотя бы за счет внешней фактуры. Скуластое, мужественное лицо, твердая поступь, размашистый жест, колючий взгляд из-под нахмуренных бровей — все наготове. А играть нечего! Есть облик — нет образа. Есть действия — нет поступков. Есть биография — нет судьбы" (Савицкий Н. С чем дебютант идет к людям: Первые фильмы молодых кинорежиссеров // СК. 28.X.1980).

"Исследователи отмечают... мелодраматизацию современной драмы. В качестве средства, усиливающего эмоциональное звучание произведения, его нельзя не приветствовать. Но иногда мелодраматизация приобретает негативный характер, в частности в произведениях социальной проблематики. В посвященных сложным социальным проблемам современной деревни фильмах "Сын председателя"... и "Родное дело"... непродуманность художественной задачи приводит к тому, что слишком много внимания уделяется мелодраматическим ситуациям — любовным треугольникам (и даже четырехугольникам!). Нужно подчеркнуть, что неприятие вызывает даже не то, как они разработаны, а сам подход к решению социальной драмы. Произведения социальной проблематики должны вызывать не только эмоции, но в первую очередь соразмышление с героем или автором. Усиливая внимание к мело-

драматической ситуации, авторы провоцируют эмоциональное сопереживание зрителя. Оно окрашивает и восприятие социальной темы, а это упрощает ее осмысление" (ЖПБК. С. 6—7).

Библиография: Осипов Ю. "Родное дело" // СК. 24.XI.1978; Басов А., Ковель Л. В поисках птицы счастья // ЗЮ. 4.I.1979; Нікіфараў В. Фільм першы — як апошні... // ЛіМ. 25.V.1979; Павлючик Л. В поисках птицы счастья // СЭ. 1979. № 7. С. 21; Бондарава Е. Задумы і здзяйсненні // Звязда. 21.V.1980; Нечай О. Несостоявшийся диалог: К итогам киногода-79 // СБ. 28.V.1980; Паўлючык Л. Пачатак — палова шляху [Інтэрв'ю з В.Туравым] // Маладосць. 1980. № 5. С. 181; Крупеня Я. "Дзе "птушка шчасця?" // МП. 25.I.1980; Туров В. Место в общем строю // КБ. 1982. № 12. С. 69; Зайцава Л. Меладраматычная сітуацыя ў сучасным фільме: Да праблемы змешвання жанраў // Весці АН БССР. Сер. грамад. навук. Мн., 1982. С. 84—85; ВЗЭ. С. 52—55.

A social psychological drama about a man's return to his native village after long years of life in the North. A prize at the All-Union Film Festival. REVIEWS: the film deals with a very serious social problem, which is written about in newspapers, sociological surveys, "rural prose": the migration back to the village, a person's return to their native land in order to work on it; involuntarily, there appears a comparison with Shukshin's works which made a discovery of various aspects of the rural theme while works like this film are only a poor repetition of his plots; the narrative is switched over to the love triangle, and though the love story is shown tactfully and poetically, it is a pity that the director confined himself only to this: he can create an authentic atmosphere on the screen; in these years social drama is melodramatized (*The Chairman's Son, High Water*, etc.); one cannot accept not the way the love story was dealt with but the approach itself: films dealing with social issues must make one think together with the hero and the author, but while concentrating our attention on the melodramatic situation, the authors arouse our feelings which give a coloring to our perception of the social theme oversimplifying it; such cliched characters as the protagonist who are deprived of reflections, doubts, or hesitations can hardly be called integral personalities; they do their main deeds off screen; many of their actions lack motivation.

СОСЕДИ (СУСЕДЗІ) (THE NEIGHBOURS) — цв., обычн., 7 ч., 1811 м, 67 мин. (новелла "Попугай, яблоко и..." — 553 м, 2 ч., 20 мин.; новелла "Лесник и..." — 751 м, 3 ч., 28 мин.; новелла "Карпы и..." — 504 м, 2 ч., 19 мин.), в/э 13.III.1980 г.

По заказу Государственного комитета БССР по телевидению и радиовещанию.

Сц. А.Дударев; реж. **Валерий Пономарев**; оп. А.Суханова; худ. Л.Ершов; комп. В.Иванов; звукооп. В.Суходолов; монт. В.Коляденко; втор. реж. А.Лейзенберг; втор. оп. Л.Лейбман; худ. по кост. Л.Горохова; худ.-грим. Т.Кривошапова; худ.-декор. В.Матросов; худ. рук. В.Никифоров; ред. И.Кавелашвили, И.Куделина; дир. Л.Осепенко. В ролях: Г.Бурков (Никита Тыркич), Л.Крюк (Грамулька), И.Матвеев (дед Голдебик), Саша Хмелевский (Сашка), В.Носик (Порошко), В.Кулешов (председатель сельсовета), Е.Никищихина (агрономиха), Н.Розанцева (мать Сашки); Е.Богданович, Я.Болвако, Ф.Воронецкий, В.Воронин, М.Криницына, Т.Муженко, Н.Мордачева, В.Филатов, П.Целуйко, И.Чернявская, Р.Шмырев.

Эксцентрическая телевизионная комедия.

Деревенский мальчишка Сашка находит в кустах у речки попугая, принадлежащего, как выясняется, жене агронома, которая, придя его забирать, подозревает, что Сашка его украл. У местного сапожника Грамульки снимают колесо с велосипеда. Он жалуется бригадиру Порошко, что в то время, как выполняются пятилетки и повсюду "честность разводят", "развинчивают трудовые велики". Порошко замечает, что Грамулька свою "пятилетку" по водке за неделю осиливает. Но Грамулька добавляет еще, что у молодых агрономов воруют ученых попугаев, и заявляет, что его сознательность не позволяет жить с таким рецидивистом (имея в виду Сашку) в одной деревне. Порошко в конце концов прогоняет его, но все же вызывает Сашку к себе. Мать Сашки спрашивает у него, зачем ему понадобились колесо и попугай? Сашка оправдывается, что это не он, но мать не верит. Сашка оправдывается и перед Порошко, но и тот не верит ему. На лицо спящего под яблоней Сашки падает яблоко, образуется синяк. Мать ведет его к председателю сельсовета жаловаться на Порошко. Председатель ругает того, что вообразил себя большим начальником и ударил Сашку. Порошко возмущается: синяк не он сажал. Сашка говорит, что не крал попугая, не брал колесо и Порошко его не бил.

По лесу бегут лесорубы, за ними гонится на тракторе лесник Никита Тыркич. Один из них говорит потом, что лесник предупреждал их рубить только кривые березки. Лесничий выговаривает Никите, что сорвал вырубку леса. Никита считает, что это не вырубка, а порубка. Лесничий возмущается, что Тыркич его учит, и спрашивает, почему у него за последние три года не было актов о самовольных порубках. Тот отвечает — потому что не было порубок. Лесничий ограничивается выговором, но требует, чтобы были и акты о нарушениях: раз есть лес, должны быть и браконьеры. Никита предлагает Грамульке написать на того фиктивный акт, а штраф он сам заплатит. Тот соглашается. От расстройства Никита выпивает, жена не пускает его в хату, и ему приходится идти в лес. За ним гонится кабан. Никита спасается на дереве — старом вязе, стреляет, чтобы отогнать кабана, и проваливается в дупло. Он кричит, прося о помощи, потом засыпает, а проснувшись, слышит, что кто-то пилит вяз. Грамулька и Кулеш в ужасе убегают, когда вяз падает и там оказывается "леший". Никита догоняет Грамульку и как браконьера везет его в лесничество, пообещав отблагодарить за то, что они его спасли, в другой раз. Но Грамулька вспоминает про составленный вчера фиктивный акт — не будет же Никита составлять второй.



Г.Бурков — Тыркич

Дед Голдебик вместе с детьми рассматривает в стоящем на окне у агронома аквариуме рыбок. Он приходит к председателю сельсовета, у которого в это время находится и председатель колхоза, и задает вопрос, когда же их колхоз выйдет в миллионеры: пусть дадут ему небольшой авансик — он такое сделает! Те смеются над ним. Дед едет в город, чтобы в магазине "Природа" купить рыбок, которые бы "сразу родить стали". Продавщица объясняет ему, что декоративные рыбки не будут жить в пруду. Тогда в магазине "Рыба" дед покупает четырех еще живых карпов. По дороге домой водитель автобуса резко тормозит, и из ведра выливается вода. Дед выходит у небольшого пруда и пускает туда карпов. Потом ему приходится их вылавливать. Заметивший это проез-

жавший мимо рыбак пытается тоже добыть здесь рыбу. Голдебик запускает карпов в свой пруд, а потом ведет председателя сельсовета с толпой односельчан посмотреть на них. Но его жена уже жарит карпов.

"Некоторое смещение... понятий ["цель" и "средство"] наблюдается и у авторов [этой] комедии... Молодой писатель А.Дударев в своих произведениях тяготеет к шукшинской манере письма, к созданию колоритных образов, к которым хочется отнести определение "чудики". Этой традиции он следует и в сценарии. В фильме есть много весело обыгранных подробностей, парадоксальных ситуаций. Но порой комедийность в ленте становится самоигральной, она не подкрепляется серьезной нравственной проблематикой. Так, новелла, в которой дед Голдебик решает развести в пруду аквариумных рыб, изначально строится на внешнем, ситуационном комизме... В этой истории изобретательность авторов работает вхолостую... Лучшей в фильме стала новелла о леснике... Беззащитно-честный, совестливый герой Г.Буркова на наших глазах страдает от необходимости покупать себе за бутылку липового вредителя. По-настоящему смешна сцена, когда Тыркич проваливается в дупло... В этой новелле есть живой характер, который вызывает не только улыбку, но и сопереживание, искреннюю симпатию. Полуудача... ленты тем более обидна, что снимали ее люди молодые и, безусловно, способные. В прошлом году Пономарев выступил с... фильмом под символическим названием "Дебют". Первая работа молодого режиссера была тогда отмечена жюри, но вот столь же успешного продолжения не последовало" (Павлючик Л. "Холостой" виток спирали: Кинообозрение // ЗЮ. 6.III.1980).

Библиография: Нечай О. Несостоявшийся диалог: К итогам киногода-79 // СБ. 28.V.1980; Бондарава Е. Задумы і здзяйсненні // Звязда. 21.V.1980; КіЛ. С. 30—31.

A comedy TV film about various events in the life of the inhabitants of a village. The screenplay by the famous Belarusian playwright A.Dudarev. REVIEWS: the young writer is drawn to Shukshin's manner of writing, to creating picturesque characters of local odd fellows; there are a lot of little details used with comic effect, paradoxical situations, but the comic effect sometimes becomes an end in itself and is not reinforced by ethical problems; the best was the novella about a forester: a live character has been created, it arouses not only laughter but also compassion and sympathy.

ТОЧКА ОТСЧЕТА (ПУНКТ АДЛІКУ) (THE POINT OF DEPARTURE)

— цв., кашетир., 10 ч., 2645 м, 96 мин., в/э 26.I.1981 г.

Др. назв. "Белый вальс".

Сц. В.Акимов, В.Ежов; реж. **Виктор Туров**; оп. Ю.Марухин; худ. Е.Игнатьев; комп. О.Янченко; песни В.Высоцкого поет М.Влади; звукооп. Б.Шангин; ред. С.Поляков; втор. реж. Т.Савицкая; втор. оп. В.Спорышков; монт. Л.Ренич; худ. по кост. Н.Жижель; худ.-грим. Л.Хохлов; худ.-декор. В.Крупник; дир. С.Тульман. В ролях: Н.Кочегаров (Воронов), В.Полетаев (Кольцов), В.Петренко (Кукин), Ю.Демич (Чагин), Л.Константинова (Раиса), П.Юрченков (Гайдаш); О.Лысенко, М.Карманова, А.Градов, В.Платов, А.Ромашин, В.Тарасов, А.Шевелев, В.Марьянов, А.Кашперов.

Приключенческая киноповесть.

Первая премия В.Акимову и В.Ежову "за лучший киносценарий" на Всесоюзном конкурсе произведений о Советской Армии (Москва, 1977);

Приз и диплом жюри "за лучший военно-патриотический фильм" творческому коллективу кинокартины на XIII ВКФ (Душанбе, 1980).

Недавно призванные в воздушно-десантные войска парни прыгают с парашютной вышки. Перед строем новобранцев их командир старший лейтенант Чагин говорит, что они, наверно, уже поняли, что будет трудно, что для них началась новая жизнь и сегодня точка ее отсчета. Во время тренировок по самбо сержант Гайдаш спрашивает у солдата Валентина Воронова, откуда тот знает Чагина... Танцплощадка в приморском городке. Воронов здесь явный лидер среди парней. Они едут по пляжу на мотоциклах и замечают одинокую девушку. Воронов пристает к ней. Подходит Чагин в штатском (это его жена Света, они отдыхают здесь с дочкой), предупреждает: лучше бы они отстали. Но поскольку парни угрожают и один даже вытаскивает нож, Чагин приемом самбо обезвреживает его, а затем и Воронова... Тренировки продолжаются. Чагин дерется сразу с несколькими солдатами. Воронов говорит, что понимает теперь, как Чагин тогда их пожалел. Сергею Кольцову же не доставляет удовольствия бить человека. Чагин возражает: а если этот человек бьет беременную женщину или ломает пальцы музыканту, как в Чили?.. Кольцов отмечает с отцом в кафе уход в армию. Тот обещает, что после службы сын будет учиться, у него все будет — машина, красивая жизнь; спрашивает, зачем Сергею Раиса: она красивая, но из плохой семьи, отец — алкоголик... Раиса в предназначенном под снос доме, где раньше жила семья Кольцова, вспоминает свою встречу с ним. Поздним вечером Чагин объясняет солдату-сибиряку Кукину непонятое тем задание по радиоделу. Света уводит мужа, укоряя, что его уже и ночью дома нет. В казарме Воронов советует Кольцову повидаться с Раисой, которая приехала и ждет его на вокзале. Сергей отказывается: между ними все кончено. Тогда Воронов встречается с ней сам... Раиса приходит к Кольцову. Он не хочет с ней разговаривать: она ведь ездила на Юг с другим. Рая считает, что и он виноват: были музыка, стихи, замуж звал, а потом испугался "папеньки и маменьки"; но она может ему все простить... Раиса говорит, что Воронов, видно, хороший человек, раз она ему все рассказала. Он считает, что она не для Сергея, а Сергей не для нее, предлагает выйти замуж за него. Чагину трудно выбрать заместителя взамен демобилизованного сержанта Гайдаша: Воронов хорош, но Кольцов поскромнее. Перед преодолением полосы препятствий на учебном полигоне Кольцов с Вороновым тоже обсуждают это. Сергей трезво судит об их возможностях. На разных тренажерах



Кадр из фильма

оба идут плечо в плечо. Во время гонки на грузовиках Воронов толкает машину Кольцова, и она переворачивается. Это видит Кукин, но Кольцов просит сказать, что он не вписался в поворот. Во время занятий по радиоделу Воронов сообщает Сергею о своем намерении жениться на Раисе. Кольцов возмущается: кто ему дал право вмешиваться в чужую жизнь? Чагин беседует с замполитом о новой должности Воронова, считая, что при стремлении того верховодить кризиса не миновать. Звучит сигнал тревоги. Начинаются учения. Отец Сергея приглашает Раису в ресторан поговорить о сыне, который не пишет. Она считает, что отец им все испортил (Сергей не пишет и ей), и убегает. Чагин в самолете повторяет задание своему взводу — разведать штаб "противника" и "уничтожить" мост через реку, напоминает: если риск больше необходимого — это авантюра, если меньше — перестраховка. Взвод десантируется.Его обнаруживает "противник". Воронов решает прекратить выполнение задания. Кольцов принимает командование на себя: посылает экипаж БМД отвлечь "противника", а четверо десантников идут к мосту. Здесь Кольцов использует тот же маневр: "противник" захватывает его с напарником, а Воронов и Кукин "взрывают" мост. Начинается высадка основного десанта. Майор из штаба хвалит парней, а Чагин расспрашивает, как все было. Воронов докладывает, что командовал в основном Кольцов, признается, что "прижал" на полигоне его машину. Чагин говорит, что их учат быть сильными, чтобы они были добрыми и в любую минуту могли защитить человека — в этом великий смысл советского солдата. Он отправляет Воронова под арест. Раиса вспоминает последнюю встречу с Сергеем. В клубе части вечер отдыха. В вестибюле танцуют офицеры с подругами, а в кинозале солдаты смотрят хронику Великой Отечественной и вьетнамской войн. По тревоге десантники покидают клуб. Женщины, среди которых и Раиса, смотрят им вслед.

"Вспомним... "В зоне особого внимания"... и "Весенний призыв"... Зритель уже знаком с фабулой таких фильмов о буднях нашей армии... В.Туров профессионально крепко, в экспрессивной тональности воссоздает впечатляющую картину военных учений (и в этом ему талантливо помогает оператор...)... В то же время... на экране предстают эскизно обрисованные характеры. Интеллигентный парень... Бывший вожак... залихватской компании. Их интересы сталкиваются на одной девушке, причем каждый из них ведет себя не в соответствии с внутренней логикой характера, а по произволу драматурга. В результате этот любовный треугольник, душевные метания героини с русалочьими глазами под звуки музыки в дискотеке и песни В.Высоцкого — самая слабая сюжетная линия, в которой герои безлики и неинтересны... Создается впечатление, что женские образы [тут]... это какой-то сюжетный довесок в рассказах о "железных играх"... героев экрана" (Нечай О. Несостоявшийся диалог: К итогам киногода-79 // СБ. 28.V.1980).

"Артысты... Качагараў... Палятаеў... Пятрэнка... Дземіч... адчуваюць не толькі сюжэтную функцыю сваіх герояў, але і ўнутраную іх сутнасць, лінію трансфармацыі іх характараў ва ўмовах армейскай службы... Пры відавочнай сюжэтнай фрагментарнасці, недастатковай матываванасці лініі ўзаемаадносін Сяргея і Раі... ёсць у фільме ўласцівая пастаноўкам Турава інтанацыя давяральнасці, шчырасці пачуцця, падкрэсленая песнямі У.Высоцкага. Важнае значэнне мае выяўленчая выразнасць, хаця яна часам нявыгадна падкрэслівае неадпаведнасць драматычнага напаўнення сітуацыі ў кадры. Можа, прычына ў рознасці творчых натур — рэжысёр "разважліва-лірычнай" манеры і аператар абвостранага бачання і адпаведнай манеры пабудовы кадра?" (Бондарава Е. Найвышэйшы абавязак // ЛіМ. 4.VII.1980).

"...Немудрено, что десантник становится баловнем экрана. Ведь это фигура при всей своей подлинности немножко как бы сказочная — он сильнее, ловчее, смелее, находчивее обычных людей... [Однако в этом фильме] лишь Кольцов заявлен достаточно подробно (хотя кинематографически и несколько манерно). Воронов и Кукин поданы скупее, что, конечно, ограничивает возможности актеров в создании полнокровных, выразительных характеров... Недочеты не могут заслонить от зрителей главной идеи ленты... Она... выявлена через психологическое единоборство... Воронова и Кольцова... Верх... одерживает благородство Кольцова, чуждого эгоизму, позе, стремлению первенствовать любой ценой. Такова идея, и с ней нельзя не согласиться. Но... Картина произвела... несколько двойственное впечатление. С одной стороны, нельзя не отметить ее профессиональной добросовестности, общей кинематографической культуры, нельзя не преисполниться чувством благодарности создателям, показавшим на экране своеобразный мир современных воздушно-десантных войск... А с другой — досадуешь на очевидные пропуски в "подаче" характеров, делающие их менее ясными и убедительными, чем... представлялись они по сценарию... Или вспомним выразительную, многозначную, богатую ассоциациями финальную сцену сценария... К сожалению, в фильме этот потрясающий коллективный образ превратился в дробный ряд не всегда выразительных женских портретов, перемежаемых хроникой, которая потрясает сама по себе, но в контексте данного художественного произведения выглядит досадно многословной" (Вишняков В. Командование принимает Кольцов // СЭ. 1980. № 23. С. 2—3).

"Романтическое восприятие жизни заявлено сразу и открыто. Среда в этом фильме движется, пульсирует, словно свидетельствуя, что мир сегодня живет в напряженном, взволнованном ритме... Нельзя не сказать о мастерстве оператора... и художника... Правда, оператору не всегда удается избежать откровенного формотворчества: я имею в виду символизирующие, видимо, подвижность, неустойчивость отношений героев и часто мелькающие "зеркальные" кадры, скорее, просто снятые "для красоты", а также несколько нарочитую изысканность натуры (съемки в полуразрушенном, заброшенном доме...)... Присущее режиссеру... кинематографическое мышление прорывается в этом фильме там, где в ткань повествования вводится военная хроника. Но, к сожалению, эти... кадры... по силе своего звучания несопоставимы с основным действием фильма. И так не хватает в картине туровского подтекста, откровенной и взволнованной исповеди художника, манифестации чувств, словом, тех примет, которые свойственны режиссеру" (Медведева О. Песню надо беречь // СБ. 12.II.1981).

"[В.Туров:] В нашем фильме ["Я родом из детства"] не случайно возник такой открытый финал, позволяющий как бы спроецировать судьбы героев во "взрослую жизнь". Вместе с... Геннадием Шпаликовым мы планировали создать своеобразный триптих о судьбе нашего поколения, перенося каждый раз время действия на десять лет вперед. И если в "Я родом..." наши герои только познают жизнь... то в последующих картинах они должны были принять на свои плечи заботы и тревоги своего неспокойного века. Тот замысел нам со Шпаликовым не удалось тогда осуществить, но, думаю, что в какой-то мере я его все же реализовал — с другими авторами, на другом материале. Ведь герои фильма "Точка отсчета" — это как бы те самые мальчишки, только повзрослевшие на десять лет, осознавшие свою ответственность за то, чтобы трагедия Хатыни, Хиросимы, Сонгми никогда не повторилась. И неслучайно "рифмуются" финалы этих картин. Когда по сигналу учебной тревоги герои "Точки отсчета" выбегают в ночь, то матери провожают их глазами, в которых застыла еще не изжитая боль" (Павлючик Л. Родом из нашего времени [Беседа с В.Туровым] // СК. 9.V.1983).

"...Полуудача [картины]... была предопределена уже сценарием... грешащим упрощенными мотивировками событий, слишком ревностным следованием традициям приключенческого жанра... Рядом с прямолинейными сюжетными линиями соседствуют эпизоды внутренне

цельные и законченные. А иногда высокое режиссерское мастерство и проявления художественной невзыскательности как бы взаимопроникают друг в друга, образуя трудноотделимый сплав. "Точка отсчета" поначалу завораживает красотой съемок... Эти [начальные] кадры — гимн быстротекущей и потому прекрасной, ликующей молодости. Но с течением фильма невольно замечаешь намеренность режиссерских усилий, когда герои из кадра в кадр вводятся в красивые интерьеры, в захватывающие дух пейзажи... Туров уступил здесь той претенциозной и многократно осмеянной красивости, которая призвана как-то скрасить, замаскировать примитивную пустоту сценарных ходов. Кадры, изображающие жизнь героев "на гражданке"... то и дело грешат подобной искусственностью среды... Армейские сцены сняты на подлинных объектах, с подлинной техникой, производящей грозное впечатление... В сценарии... практически не было главных и неглавных героев, армейский взвод составлял некий коллективный портрет современного солдата. Туров из этого калейдоскопа вычленил, укрупнил три судьбы, которые могли представить как бы разные грани одного поколения... Но... не сумел... преодолеть [схематичность сценария]... У лучших картин Турова... дыхание свободное, неторопливое, сила сюжетных сцеплений в них присутствует ровно настолько, насколько не мешает естественному течению жизни... И в этом смысле "Точка отсчета" — отнюдь не его фильм... Может, не стоит упрекать авторов картины в психологической облегченности персонажей, ведь у приключенческого жанра — свои законы, своя логика? Но ведь... фильм... претендует на портрет молодого поколения... и здесь к режиссеру уже иная мера требовательности. Тем более что и в рамках этого сюжета нашлось все-таки в картине место интересному человеческому характеру... сыгранному Юрием Демичем азартно, резко, "на разрыв аорты". А ведь в сценарии он тоже наделен лоском суперменства, этакого приключенческого ухарства... Но Демич показал нечто иное... Он сыграл усталого, издерганного взводного, у которого привычка к дисциплине въелась в кровь, как походная пыль в офицерское обмундирование. Он не педагог и порой не может подобрать нужных слов, а то и вовсе готов сорваться на такой грубый, неинтеллигентный окрик. Но Чагин воспитывает — ежедневно, ежечасно. Своим собранным видом. Своей бесконечной влюбленностью в армию, в ее походы и тревоги, в ее неуютный быт. Наконец, пониманием той огромной ответственности за нашу планету, которая ложится сегодня на плечи солдата и которую, кажется, физически ощущает сам Чагин" (ИЭ. С. 73—82).

"Режиссер... создал фильм в нарочито жесткой, холодной форме. Это относится прежде всего к сценам тренировок десантников и обучения их приемам самообороны. Обучение это подчас вызывает отталкивающее впечатление. Недостаточно четко и художественно убедительно режиссер освещает тему преемственности поколений, а литературная основа была насыщена этим материалом... Да, средствами искусства мы должны воспитывать мужественное молодое поколение. Мужественное, но не жестокое... При всех имеющихся недостатках процесс превращения новичков в военном деле в настоящих мужчин безусловно привлекает внимание к фильму" (ГПЭ. С. 191—192).

"636 [17]. "Точка отсчета"... 22,5 млн. [зрителей]" (Кудрявцев С. Чемпионы советского кинопроката [с 1940 по 1989 год] // ЭиС. 5—19.VI.1997).

Библиография: Ежов В., Акимов В. Точка отсчета // ИК. 1975. № 5; Павлючик Л. Точка отсчета // ЗЮ. 1.IX.1978; Леонидов П. Тревога была учебной // Кино [г.Рига]. 1979. № 4. С. 25; Павлючик Л. "Холостой" виток спирали: Кинообозрение // ЗЮ. 6.III.1980; Соболев Р. Точка отсчета // СКЗ. 1980. № 5. С. 4—5; Бондарава Е. Задумы і здзяйсненні // Звязда. 21.V.1980; Смирнов П. Вернемся осенью... // КП. 27.VIII.1980; Крупеня Я. Гартаванне армейскімі буднямі // Звязда. 20.I.1981; Пушкина М. Создавая портрет поколения // ВМ. 29.I.1981; Балихин А. Они защищают родину // Кино [г.Рига]. 1981. № 2. С. 6; Павлючик Л. Из детства, опаленного войной // СК. 10.IX.1982; Гудкова Л. Виктор Туров. М., 1984; Бондарева Е. Экран и современность: Проблемы и герои // СБК. С. 67—68; ЭиК. С. 156.

An adventure film narrative about paratroopers. Directed by V.Turov, the famous film director of the 1960's generation. Prizes at the All-Union Film Festival. 17th on the list of the 20 most popular Belarusian films, which was seen by an audience of 22,5 mln viewers in movie-theaters (till 1990) all over the USSR. REVIEWS: there has been no movie among the recent films which showed the life of the modern army so powerfully and expressively; the film's finale is beautiful, in it the juxtaposition of the documentary newsreels about the war in Vietnam and the panorama of the faces of women who are the soldiers' relatives gives rise to the humanistic thought about the high mission of the Soviet Army; this is an attempt to continue the director's reflections concerning the time, to show the generation's collective portrait on the basis of contemporary material; one lacks here implications so characteristic of Turov, the artist's sincere and agitated confession, the environment and circumstances are often artificial; in the main plot line (the relations of three soldiers) the conflict is solved too quickly and easily, and the characters are hardly outlined; the army's everyday routine which is filmed austerely, truthfully, almost in a documentary manner is "enlivened" by banal melodramatic scenes; the craft of the director of photography and the artistic director is obvious, but the director of photography does not always manage to avoid doing things for the sake of the form; at the beginning the film carries one away by the beauty of the shots but then one begins to notice the intended and pretentious beauty of the interior and the landscapes by which the director tried to cover up the primitive emptiness of the plot moves; the film has the confidential intonation characteristic of Turov's films, sincerity of emotions which is emphasized by V.Vysotski's songs; for all the drawbacks the process of the transformation of novices into real men attracts people's attention.

УДИВИТЕЛЬНЫЕ ПРИКЛЮЧЕНИЯ ДЕНИСА КОРАБЛЕВА (НЕЗВЫЧАЙНЫЯ ПРЫГОДЫ ДЗЯНІСА КАРАБЛЁВА) (DENIS KORABLEV'S MARVELLOUS ADVENTURES)

— цв., обычн., 14 ч. (2 сер.), 3626 м, 133/127 мин. (1-я сер. — 1802 м: новелла "Ровно двадцать пять кило" — 3,5 ч., 903 м, 33 мин., новелла "Не хуже вас, цирковых!" —3,5 ч., 899 м, 33 мин.; 2-я сер. — 1824 м: новелла "Друг детства" — 3 ч., 815 м, 30 мин., новелла "Девочка на шаре" — 4 ч., 1009 м, 37 мин.), в/э 7—8.XI.1979 г.

Др. назв. "Дзіўныя здарэнні Дзяніса Караблёва".

По заказу Государственного комитета СССР по телевидению и радиовещанию.

Сц. Д.Драгунский; постановка **Игоря Добролюбова**; реж. **Игорь Пушкарев** (1-я новелла), **Виталий Дудин** (2-я новелла), **Владимир Колос** (3-я новелла), **Марк Брауде** (4-я новелла); оп. Г.Масальский; худ. В.Шнаревич; комп. В.Шаинский; стихи М.Танича; втор. реж. А.Коленда, Л.Фадеева, Ю.Филин; втор. оп. Л.Аксененко; звукооп. А.Черномордик; худ. по кост. Л.Щурок; худ.-грим. В.Антипов; монт. В.Антипова, Л.Цыпкина; балетм. Д.Арипова; консульт. по цирк. номерам Л.Смольский; ред. В.Гончарова; дир. Н.Базилевская, С.Терещенко. В ролях: Сережа Писунов (Денис), Алеша Варвашеня (Левка), Саша Кудытин (Мишка), Саша Ходыко (Ваня), Денис Рунцов (Толик), Максим Круковский (Костик), Оля Сорока (Аленка), Е.Санько (мама Дениса), В.Носик (папа Дениса); Валера Канищев (Обманщик), Галя Круглякова (Таня Воронцова), Валя Брауде (девочка на барабане); А.Гречаный, С.Орлова, Ю.Чернов, Л.Румянцева, Г.Макарова, И.Пушкарев, Т.Куликов, Г.Лаврусюк, Р.Корохова, В.Букин, Т.Муженко, И.Жаров, С.Турова, П.Быков, Таня Шония, Г.Макарова, С.Ивашина, Ф.Никитин, Р.Колодочкина, А.Воронецкий, Ю.Чевроткин, А.Столбов, Д.Миргородский, Ф.Гулевич, Саша Багрицевич; Л.Соколова, В.Сичкарь, В.Крыжановский, С.Приселков, В.Пономарев, Ф.Гулевич, Н.Иванова, В.Шнаревич, Л.Кобленц.

Детский комедийно-приключенческий телефильм.

Экранизация по мотивам "Денискиных рассказов" В.Драгунского.

Зимние каникулы. В городке аттракционов в парке развлекаются дети. Денис и Левка смотрят выступление артистов, а потом идут на выставку певчих и декоративных птиц. Заслушавшись пением кенаря, Денис не сразу замечает, что Левка пропал. Он ищет его в парке. Вокруг ходят сказочные персонажи.Наконец Денис и Левка встречаются и идут в цирк. Буратино приглашает всех взвешиваться: у кого ровно 25 килограмм, получит годовую подписку на журнал "Мурзилка". У Левки 25,5 кг. Он переживает, что выпил бутылку "Ситро". У Дениса 24,5 кг. Он решает выпить бутылку воды, чтобы набрать нужный вес. Но "Ситро" нет, приходится пить холодную и невкусную минералку. Денис выигрывает подписку, но не может даже сказать "спасибо": вместо этого раздается бульканье. Ребята решают, что подписка будет на двоих.

Лето. Мишка приглашает ребят к себе на день рождения. Денис дарит ему настоящую трещотку из гусиного горла для велосипеда. На вопрос Мишиного папы, кем ребята хотят быть, Левка, в частности, отвечает — мороженщиком. Без взрослых ребята всерьез говорят о своих мечтах: если говорить взрослым правду, им не интересно. Левка собирается стать спелеологом, Мишка — капитаном дальнего плавания, Денис еще не выбрал. Дома папа спрашивает, что Мишке больше понравилось из подарков? Денис отвечает, что, хотя Мишке подарили игрушечную железную дорогу, пистолеты и книги, лучше всего, конечно, трещотка. Мама посылает Дениса в магазин. Встреченная по дороге знакомая тетя Маша проводит его в цирк на дневное представление. Мальчик на подсадке из цирковых сажает Дениса на свое место, а сам уходит. Ничего не подозревающего Дениса хватают клоуны, и он парит над ареной на канате. Помидоры из сетки летят на зрителей. Тольке-подсадке достается от артистов и тети Маши.

Ребята мечтают о таком велосипеде, чтобы можно было ехать всем вместе. Мальчик-обманщик отвлекает их разговором об аттракционе, якобы делаемом его собакой Жуликом, и крадет Мишкин велосипед. Ребята пытаются его догнать, но он бьет Ваню и уезжает. Левка делает вывод, что надо заниматься боксом. Денис начинает тренироваться дома с гирей, эспандером, пытается записаться в клуб "Боевые перчатки", но там принимают с девяти лет. Между тем Ваня с помощью дяди Паши делает новый велосипед, а Левка считает, что он и без бокса вернет старый — головой работать надо. Денису нужна боксерская груша, но она слишком дорогая, и мама предлагает воспользоваться старой игрушкой — мишкой. Денис возмущен: это же его друг детства, его нельзя бить. Левка крадет Жулика и назначает Обманщику время и место для встречи и возвращения велосипеда, но тот не приходит. Ребята решают отпустить собаку так: она не ест. Ваня зовет их опробовать новый четырехместный велосипед. По дороге они видят Обманщика и возвращают ему Жулика, но он угрожает и им, и собаке. Жулик убегает за ребятами. Обманщик бросается в погоню, падает в грязь, ломает велосипед. Он зовет Жулика, и тот возвращается к нему.



С.Писунов — Денис

Денис в цирке видит Таню Воронцову — девочку на шаре. Он с восторгом рассказывает о ней дома. Папа понимает его чувства и обещает сходить с ним в цирк в следующее воскресенье. Но в воскресенье к папе приходят сослуживцы обсудить его проект. Денис от расстройства не хочет есть. Однако папа обещает ему пойти на второй сеанс. Мама отправляет Дениса пока погулять. Во двор приезжает странный молодой человек на странном самодельном мотороллере — родственник Левки Федька. Денис не может преодолеть искушения, садится и едет. Он представляет, как они выступают вместе с девочкой на шаре. В конце концов он опаздывает на второй сеанс и с отчаянием говорит маме, что время умеет прятаться. Папа предлагает ему "обмануть время" и пойти на третий сеанс. Но номера Тани нет в представлении. В перерыве Денис узнает от билетерши, что она уехала. Денис отказывается идти на второе отделение и ждет папу в парке. Он видит Елизавету Николаевну, которая была практиканткой в их школе и которая ждет здесь "одного товарища". Денис советует ей не ждать, потому что, когда очень ждут, — не приходят. Она не согласна. Денис желает ей удачи. Папа тоже уходит с представления и утешает сына, что у него еще все впереди. Но Денис заявляет, что хочет сейчас, теперь. Успокоившись, он просит папу не говорить маме, что они не остались смотреть львов. "Понятно, секрет", — говорит папа.

"[А.Красінскі:] Ці не "хварэе"... наш дзіцячы кінематограф, звернуты ў сённяшні дзень, на саладжавую замілаванасць і бесканфліктнасць?.. "Тры вясёлыя змены" і шматсерыйная экранізацыя вядомых "Дзяніскіных расказаў" — узор таго, як рэжысёраў-пачаткоўцаў "выпраўляюць" у плаванне, даючы ім надзвычай слабую драматургію. Характараў, як правіла, няма. Няма і маральнага ўрока, бо на жыцці кінагерояў ніяк не адбіваецца свет дарослых. Гледачу прапануецца гэткі добраўпарадкаваны свет, дзе з добрымі хлопчыкамі і дзяўчынкамі адбываюцца забаўныя прыгоды. Уражанне такое, быццам адрасат падобных саладжавых фільмаў — бабулі, а не дзеці, якіх кінематограф павінен вучыць разуменню навакольнага — з усімі яго складанасцямі і супярэчнасцямі"(Сцэнарная праблема: каму яе вырашаць? З VII пленума Саюза кінематаграфістаў БССР // ЛіМ. 14.XII.1979).

"...Перед началом просмотра мелькнула мысль: смогут ли молодые... дебютанты ужиться "под крышей" одного фильма? Мнилось, что каждый из них захочет солировать, и в картине возникнет невообразимый разнобой. Увы, не возник, более того, режиссеры словно дали обет друг другу, чтобы даже тень чьей-либо индивидуальности не проникла случайно в фильм. И в результате на экране царит безлико-красивый мир, где благостные родители с благостными улыбками внимают благостным проказам детей" (Павлючик Л. "Холостой" виток спирали: Кинообозрение // ЗЮ. 6.III.1980).

"...Сюжет выстроен так, что мы видим на экране не реального мальчишку с его заботами и проделками, а некое белоснежное существо, взлелеянное хлопотами родителей, которые взирают на ребенка с почтительным умилением. Разумеется, дети-актеры "не виноваты", что их экранные герои оказываются в неестественных ситуациях. Здесь дело во взрослых авторах" (Нечай О. Несостоявшийся диалог: К итогам киногода-79 // СБ. 28.V.1980).

Библиография: Бондарава Е. Задумы і здзяйсненні // Звязда. 21.V.1980; Нячай В. Галоўная формула поспеху // МБ. 1983. № 6. С. 51.

A children's adventure TV comedy film after V.Dragunski's *Deniska's Tales* about different events in the life of a junior schoolboy. Directed by film directors who made their debut under the artistic direction of I.Dobrolyubov, a famous Belarusian film director of the 1960's generation. REVIEWS: there had been fears that each of the young film directors would like to play first fiddle and the film would be strikingly discordant, but there was not even a shadow of any of the film directors on the screen; the film shows an impersonal beautiful world where soft and pleasing parents heed their children's sweet pranks; the young actors are not to blame: the problem is with the adult authors; there is a misconception among film-makers that films for children are a light art with no conflicts, but a child's life is not just an idyllic serene routine.

БРАТЬЯ РИКО (БРАТЫ РЫКА) (THE RICO BROTHERS) — обычн., цв., 14 ч. (2 сер.), 3699 м (1-я сер. — 1806 м, 2-я сер. — 1893 м), 131 (64+67) мин., в/э 4.V.1980 г.

По заказу Государственного комитета СССР по телевидению и радиовещанию.

Сц. В.Неделин; реж. **Геннадий Иванов**; оп. Ю.Елхов; худ. А.Матвейчук; комп. Э.Артемьев; звукооп. В.Мушперт; втор. реж. В.Поздняков; втор. оп. В.Таланов; худ.-грим. А.Журба; худ. по кост. Е.Курмаз; худ.-декор. Л.Забавский; монт. Е.Сватко; ред. И.Кавелашвили; дир. В.Каган. В ролях: Л.Чурсина (Джулия Рико), Г.Бортников (Эдди Рико), А.Лицитис (Джино Рико), С.Мартынов (Тони Рико), Р.Ансонс (Чезаре Рико), Н.Пеньков (Сид Кубик), В.Томкус (Бастон Фил), К.Себрис (Винче Витторе), А.Барчас (Данди), А.Хадаравичюс (Дарст), Е.Ивочкина (Моника), А.Тришкин (Розенберг), А.Паулавичюс (Раймондо), Я.Мелдерис (Ник Кармине), Г.Байкштите (Элис), М.Жигалов (Лон Финли), Г.Карка (Фазолли), Г.Виркова (Джозефина), В.Новиков (Майк О'Лири), А.Твеленева (Нора), Э.Павулс (Малакс), У.Пуцитис (Марко Феличе); М.Вердиньш, У.Вадзинс, П.Лиепиньш, У.Лиелдидж, Алеша Малиновский, Иракс Самаджиев, Л.Данчишин, Г.Пиелсумс, К.Акменс, Ю.Шевкуненко, У.Вейспал, С.Вагинов; В.Плют, П.Будкевич, Л.Вайкуле, Т.Дзюба, Э.Трейманис, Б.Матвеев, А.Дид[з]енко, Х.Топсис, А.Грабовский, В.Камкин, Н.Феклистова, Л.Салоденко.

Гангстерский фильм.

Телеэкранизация по мотивам одноименного романа Ж.Сименона (1952).

Нью-Йорк, 1932 год. Времена Великого кризиса, "сухого закона", разгула организованной преступности. На улицах Бруклина детективы Данди и Дарст следят за гангстерами Сидом Кубиком и Майком О'Лири. Майка хватают. Дарст стреляет в Сида, но попадает в Чезаре Рико, вышедшего из своей лавки. Кубик скрывается в лавке, и беременная жена Чезаре Джулия с помощью Джозефины Феличе прячет его в подвале. Полицейским Джулия говорит, что Кубик убежал через вторую дверь. Ее увозят в больницу, и Сида из подвала выпускает Джозефина, сообщив ему, что Джулия родила мальчика. Сид просит передать, что с этого дня она стала для него второй матерью. Случившееся связало семью Рико с главарями мафии. Вторая мировая война способствовала появлению "новых богатых", среди которых были и короли гангстерского мира. 1946 год. Сид Кубик впервые за 14 лет навещает Джулию. Та рассказывает ему: младший сын, Тони, вырос красавцем, средний, Джино, днюет и ночует в тире у Макса Розенберга (он тоже связан с мафией), старший, Эдди, занимается букмекерством. Джино показывает Сиду класс стрельбы, заявив, что по мишеням стрелять скучно. Кубик решает попробовать Эдди в игорном бизнесе. Гангстеры Винче Витторе и Ник Кармине сообщают Кубику, что боссы согласились, чтобы он работал с Бастоном Филом: О'Лири, по мнению Сида, "стал мыслить о себе больше положенного". В баре его хозяин Фазолли упрекает Эдди, что он теперь совсем забыл Бруклин. 1952 год. Главари мафии уже вхожи в коридоры власти. Банкиры вкладывают капитал в подпольный бизнес. О'Лири гибнет в подстроенной, по мнению полиции, автокатастрофе. Винче, Кармине и Кубик обсуждают случившееся. Сид (он теперь большой человек) распоряжается, чтобы дело до следствия не дошло: одна из девиц, погибших с О'Лири — дочь сенатора; нужно нажать на него, угрожая оглаской. На эту же тему разговаривают Данди (уже вышедший в отставку) и известный журналист Лон Финли: сенатор "посоветовал" Финли не заниматься грязными делами, но Лон не собирается останавливаться. Данди тоже не советует ему лезть в это дело. Сид высказывает Филу опасение, что Финли докопается до того, что Дарст работает на мафию. Они решают воспользоваться услугами людей Винче. В баре Тони отмечает двадцатилетие со своей девушкой Моникой. Джулия, в трауре по случаю годовщины гибели мужа, пытается узнать у Джино, откуда у него деньги, что у него за дела. Сид отдает в руки Эдди игорный бизнес и расспрашивает о Финли. Тот вспоминает, что у Финли была история с девушкой, нареченный которой — Раймондо Парони — недавно вернулся из тюрьмы. Посетители бара в присутствии Раймондо возмущаются, что он никак не реагирует на случившееся. Винче вызывает Джино: надо закрыть рот известному журналисту. В баре по радио передают сообщение об убийстве Финли. Посетители хвалят Раймондо, хотя он и клянется, что не убивал. Розенберг передает Тони распоряжение Винче участвовать в очередном деле. Тот умоляет отпустить его сегодня, но Макс напоминает, что у Винче везде глаза и уши: он не простит. Тони переживает, что вынужден обойтись как подонок с девушкой. Он ведет машину, из окна которой Джино убивает Раймондо. В баре слушают радиосообщение, что теперь расследование убийства Финли будет затруднено. Рассматривая бумаги Финли, Сид и Фил догадываются, что его информировал кто-то из людей Кармине.



Кадр из фильма

Бруклин, 1965 год. Убивают Ника Кармине. Розенберг видит убийц. Вскоре убивают и его. Джулия в письме сообщает Эдди, живущему теперь в Калифорнии на своей вилле с женой Элис и детьми, что Джино поехал в Калифорнию, а Тони исчез. Эдди в своей фирме "Торговля фруктами Западного побережья", под вывеской которой осуществляется букмекерство и игорный бизнес, разговаривает с новым шерифом, чтобы тот оставил под его негласным контролем игорный бизнес в этом районе, а он гарантирует порядок и лояльность начальника полиции. Тот соглашается. Кубик и Фил велят Эдди приехать в Майами. По дороге он тайно встречается с Джино, который рассказывает, что Тони ищут и полиция, и мафия из-за дела Кармине: Тони вел машину с убийцей Розенберга, он влюблен, его жена Нора беременна — он может рассказать все полиции. Джино просит Эдди помочь Тони, но понимает, что тот не станет этого делать. В Майами Сид рассказывает, что Тони не скрыл от Норы свое прошлое, значит, готов от него отречься; что в машине с ним был сам Винче, связанный с такими людьми в ФБР и конгрессе, которых нельзя подвести, — нужно найти Тони и уговорить его уехать к родственникам на Сицилию, и лучше это сделать брату. Он спрашивает у Эдди, не боится ли тот потерять теплое местечко? Тот обещает сделать все, что сможет. Отец Норы — старый фермер Малакс — сообщает, что Тони и Нора куда-то

уехали; он считает, что Тони славный малый, а Эдди зря лезет в их дела. При встрече с Эдди Джулия догадывается, что разыскивать Тони его послала мафия, но напоминает ему о том годе, который Тони мальчиком после болезни провел в Калифорнии на ферме брата Джозефины — Марко. Эдди возвращается в Калифорнию и разыскивает ферму Феличе. Тони говорит, что знал — его найдут, но не думал, что это будет Эдди. Тот объясняет: судьбы многих людей зависят от того, заговорит ли Тони, и боссы хотят спрятать его. Тони удивляется, что Эдди поверил этому: его хотят убить, а Эдди должен смотреть правде в глаза — теперь боссы знают, где он. Эдди оправдывается, но Тони не сердится: все равно он больше не мог возить на дело братьев-убийц и хочет смотреть людям прямо в глаза. В номере отеля Эдди ждет Винче, а Фил по телефону сообщает, что Джино засекли на теплоходе, отплывающем в Южную Америку, и спрашивает, не заезжал ли он к Эдди? Винче "заступается" за Эдди: здесь-то все в порядке. Он говорит, что завтра Эдди будет дома, а сегодня должен побыть с ним. Позвонив своим людям, Винче узнает, что Марко отвез женщин на соседнюю ферму, и они с Тони заперлись в доме. Он велит Эдди позвонить Тони, чтобы тот вышел на шоссе к машине. Тони понимает, что иначе они возьмутся за Нору, и решает идти. Эдди принимают в "Сиеста Бич Клаб", куда входят столпы общества и куда он мечтал попасть.

"У жанры палітычнага дэтэктыва вырашана [гэта] карціна... Прымаючы да ўвагі складанасць узнаўлення асяроддзя, у якім адбываюцца падзеі фільма, пастаноўка вымагала дасведчанасці і высокага прафесіяналізму творчай групы... [Аўтары] даказалі, што ім па сілах вырашаць такія складаныя творчыя задачы" (Красінскі А. Кінагод-80: Здабыткі і праблемы // ЛіМ. 27.II.1981).

"Дылогія... уводзіць тэлегледачоў у рэчаіснасць буржуазнага свету, дзе за фасадам "прыгожага жыцця" пануе мафія са сваімі крымінальнымі законамі. Па іх жывуць і браты Рыка... За дынамікай дзеяння, складанымі сюжэтнымі перыпетыямі, мноствам персанажаў не згубілася галоўная аўтарская лінія — выкрыццё сацыяльных заган амерыканскай рэчаіснасці. Тым самым фільм трапляе ў разрад актуальных палітычных твораў" (Бондарава Ё. У галоўных ролях — героі часу... // Звязда. 11.III.1981).

"Из телеэкранизаций зарубежной литературы... более профессионально сделан [этот] фильм... Социально-психологический теледетектив рассказал о внутренней борьбе в среде гангстеров... Картина динамична, увлекательна, стремительна по ритму, она легко смотрелась. Но этим, собственно, и исчерпывалось ее значение — более серьезных задач авторы перед собой и не ставили" (Нечай О. Телевизионное кино Белоруссии // СБК. С. 217—218).

Библиография: Куприенко А. Гангстер прогуливается по улице Авоту // Голос Риги. 4.VIII.1979; Медведева О. Киногод-80: Раздумья и надежды // ВМ. 27.II.1981.

A gangster TV film after G.Simenon's novel under the same title about the life of a family of Italian emigrants in the U.S.A. REVIEWS: taking into account the complexity of reproducing the environment in the film the production required knowledge and high professionalism, and the authors showed that they can solve such difficult tasks; the authors' main direction was not lost in the dynamism of action, complex plot knots, a multitude of characters; the film exposes the social evils of American reality, therefore, the film turns into a topical political work; this social and psychological thriller is dynamic, captivating, swift in its rhythm, and is easy to watch, but this is practically all: the authors did not have more ambitious serious tasks.

БУКВЫ НА МРАМОРЕ (ЛІТАРЫ НА МАРМУРЫ) (LETTERS ON THE MARBLE) — цв., обычн., 4 ч., 1098 м, 35 мин., в/э 24.VI.1980 г.

По заказу Государственного комитета БССР по телевидению и радиовещанию.

Сц. В.Туров; реж. **Виктор Скоробогатов**; худ. рук. В.Четвериков; оп. В.Цеслюк; худ. В.Назаров; комп. С.Кортес; стихи В.Некляева; звукооп. С.Шухман; монт. Л.Ренич; ред. Л.Пташук; втор. реж. А.Лейзенберг; худ.-грим. В.Антипов; худ. по кост. Т.Федосеенко; дир. Л.Осененко. В ролях: С.Яковлев (Рыгор Вечка), Ф.Воронецкий (Антон), В.Катовицкий (Алесь), Г.Овсянников (Баглай), М.Захаревич (Мария), А.Беспалый (водитель), М.Сапожникова (старуха), В.Сичкарь (немой); М.Шаров, Н.Розанцева, Г.Макарова, Ю.Баталов, Б.Докальская, Т.Муженко.

Теленовелла.

Экранизация по мотивам одноименного рассказа белорусского писателя Виктора Козько (1977).

Антон Вечка приезжает в родные места к отцу, Рыгору Вечке, у которого вторая жена Дарья и от нее сын Алесь. Отец с двумя сыновьями едут на комбинат похоронных услуг, где по инициативе Антона заказан памятник его матери Лукерье и маленькому братику Михасю, погибшим во время войны. Но некому сделать надпись на памятнике, и директор Баглай просит Рыгора приехать завтра. Тот предлагает ему помянуть покойных. Баглай рассказывает, что потерял руку в Югославии, а здесь погиб его отец, Вечка — что два ребра оставил в Австрии. Он размышляет о том, что прожил со второй женой 30 лет, что сошлись они потому, что оба были вдовые, теперь же им друг перед другом совестно, а первая жена до сих пор перед глазами стоит. Баглай говорит о том, что народ "в памятники ударился": может, вину чувствуют перед погибшими? Ночью Рыгору снится Лукерья. Он просит у нее прощения. Она уходит со словами, что ему еще рано к ней: пусть поживет, потерпит. На следующий день художник опять отсутствует, и Баглай дает им грузовик и рабочего — немого, который на месте покрасит буквы. По дороге Вечка говорит водителю, что, наверно, нет на нашей земле человека, у которого бы кто-нибудь не погиб, но кто сам не пережил его горя — не может понять. Водитель, разволновавшись (он детдомовский), едва не сталкивается с другой машиной. Вечка полагает, что жена-покойница приходила отвести беду от сыновей. Когда они проезжают мимо одинокой березы в поле, немой стучит по кабине, требуя остановиться. Он бежит к березе... Мальчик пашет поле. Летят немецкие самолеты. Начинается бомбежка. Маль-



М.Сапожникова — старуха

чик кричит... Беззвучно "кричит" немой. Они приезжают в глухую деревню, где живет старуха-мать Лукерьи. Та рада видеть их. Вместе они едут на кладбище. Рыгор переживает, что не может найти могилу: давно не был. Старуха плачет, причитает: в соседней братской могиле лежат ее сыновья; тяжело будет лежать под камнем Лукерье и Антону. Тот поправляет — Михасю. Она возражает: погиб Антон, а он — Михась. Водитель изумляется, что за время: мертвые лежат за живых, живые живут за мертвых. Антон улетает на Север.

A TV novella after the story by the Belarusian writer V.Kozko under the same title about people's grief still living in their memory over the nearest and dearest who were killed during the war. The screenplay was written by V.Turov, the famous film director of the 1960's generation.

ВОЗЬМУ ТВОЮ БОЛЬ (ВАЗЬМУ ТВОЙ БОЛЬ) (SHARING YOUR PAIN) — цв., ш/э и обычн., 9 ч., 2323 м, 86/81 мин., в/э 3.II.1981 г.

Сц. И.Шамякин; реж. **Михаил Пташук**; оп. В.Николаев; худ. Ю.Альбицкий; комп. С.Кортес; звукооп. С.Шухман; худ. по кост. Н.Сардарова; худ.-грим. А.Журба; втор. реж. В.Пустовалов; втор. оп. В.Головня; ред. Р.Тармола, Ф.Конев; монт. Е.Волкова; дир. А.Круковский. В ролях: В.Гостюхин (Иван Батрак и его отец), Г.Яцкина (Тася Батрак), И.Малышева (Валя), А.Чередник (Корней), Л.Виролайнен (мать Ивана), В.Петрунин (Иванька), Т.Берташ (Анька), И.Мацкевич (Шишкович), П.Юрченков (Лапай), О.Короткевич (Кулешонок), В.Тарасов (Астапович), В.Антонов (Щерба), В.Филатов (Кочанок), А.Голобородько (Михалевский), И.Андреев (Забавский), Л.Давидович (Кошуба), Г.Овсянников (председатель сельсовета), С.Станюта (жена Шишковича), О.Лысенко (дочь Шишковича); А.Помазан, Е.Антоненко, Н.Жуковская, Е.Ковалева, И.Жаров, В.Деменкова, Т.Муженко, Г.Ларов.

Социально-психологическая драма.

Экранизация одноименного романа белорусского писателя Ивана Шамякина (1978).

Государственная премия БССР 1982 года в области кинематографии "за создание фильма" И.Шамякину, М.Пташуку, В.Николаеву, Ю.Альбицкому, С.Кортесу, В.Гостюхину.

Деревенский водитель, передовик, Иван Батрак видит сон: маленький Иванька, каким он был во время войны, зовет его, взрослого, на болото, где Иван проваливается в прорву. Утром он узнает, что в деревню после 35-летнего отсутствия вернулся с Магадана Шишка — бывший полицейский Рыгор Шишкович. Приятель Ивана Щерба говорит, что таких нельзя пускать назад в свои села... Война. Иваньке 7 лет. Шишка с помощью полицейского Лапая пытается выведать у него о партизанах, дав пострелять из пистолета и пообещав показать пулемет. Но Иванька не проговаривается. Полицейский Кулешонок спрашивает, почему у матери Иваньки Алены "растет пузо"?.. Дочка Ивана Валя сообщает матери, фельдшеру Таисе, что собирается замуж за парторга совхоза Забавского, и просит поговорить с отцом. Заметив Шишку через окно дома, Иван идет за ним в магазин. Их взгляды встречаются... Мать ведет Иваньку через болото на встречу с отцом. Тот говорит ему о будущем братике и о том, что, если он услышит о матери плохое, — пусть молчит... Придя на заброшенную усадьбу в лесу, где он встречался с отцом, Иван вспоминает дальше... Шишка пристает к Алене, потом, помогая пилить дрова, говорит: в полиции знают, что она ходит к мужу — командиру партизанского отряда Корнею Батраку, и если бы не он, Шишка, Алену давно забрали бы в комендатуру; советует передать мужу, чтобы покаялся и шел служить в полицию — его простят... Иван мучается виной перед погибшими родными. Он говорит Тасе, нашедшей его в лесу, что многие сейчас живут, не думая о прошлом (вот и их дочь не хочет об этом слышать), — а если они начнут ладить с Шишкой? Он рассказывает Тасе то, что раньше никому не говорил, считая себя трусом... Мать показывает Иваньке раскопанный кроличий лаз под печью и учит, чтобы они с маленькой сестренкой Анькой прятались там, если придут немцы или полицаи. Они приходят. Анька боится лезть в лаз. Мать заталкивает туда Иваньку. Ее допрашивают, где муж. Не найдя Иваньку, Шишка стреляет под печь, а потом убивает мать и Аньку. Полицейские поджигают дом. Иванька уползает через лаз... Главный инженер совхоза Кочанок посылает Ивана с Шишкой в город на базу за дефицитными деталями. Иван возмущается: как у такого, как Шишка, могут быть "связи"? Кочанок уговаривает его: дело есть дело. В дороге, заметив, что Иван рискованно ведет машину, Шишка говорит о Боге, цитирует Библию. Иван отвечает ему, что все видел тогда, что хочет его "угробить", едва не придушив при этом. Опомнившись, он останавливается. Шишка вываливается из кабины и убегает. По жалобе Шишки Ивана вызывают к прокурору Михалевскому. Тот говорит, что Шишка восстановлен в правах и только



И.Мацкевич — Шишка, В.Петрунин — Иванька

суд может его судить. Иван спрашивает, что бы он сделал на его месте? Михалевский задумывается. Валя спрашивает мать, говорила ли та с отцом о свадьбе? Тася отвечает, что отцу не до того. Валя называет родителей эгоистами: 35 лет прошло — что они все трагедию разыгрывают? Мать дает ей пощечину. Валя уходит из дома. Иван просит директора совхоза Астаповича перевести его на другую работу: у него дрожат руки, он боится сбить кого-нибудь. Тот сочувствует ему, звонит Михалевскому с просьбой помочь избавиться от Шишки. Перед собранием Щерба говорит Ивану, что Шишка покупает дом и сельсовет дал ему справку. Иван выступает в прениях по докладу Забавского, говорит о своей ситуации с Шишкой, напоминает, как полицейские убили, выследив, его отца на пепелище родного дома, осуждает поведение Кочанка и председателя сельсовета. После собрания местное руководство с представителем райкома Кошубой обсуждают возникшую проблему. Работая в ремонтной мастерской, Иван узнает, что взорвался бензобак на его машине, на которой теперь работает Щерба, и тот пострадал. К Тасе прибегает дочь Шишки: отцу плохо. Та колеблется, но все же идет к ним. Жена Шишки говорит, чтобы она не лечила ее мужа: он здоровый, как бугай; это он хотел убить Ивана и что-то мастерил всю ночь. Шишка бросается на нее с топором. Защищая ее, Тася убивает его. Возвратившись домой, она говорит Ивану, что Шишки больше нет; просит передать Забавскому, чтобы не обижал Валю: может, хорошая семья получится. Иван размышляет, что так и не окончилась для него война.

"Фабула фильма достаточно сложна... Истоки современной трагедии... в далеком военном прошлом, поэтому в сюжете... угадывается ее притчевая основа, конкретное содержание достигает высот аллегории. Образы фильма воспринимаются объемно, неоднозначно. Жестокая сила зла выражена в образе полицая Шишки... Иван Батрак олицетворяет силу добра, справедливого возмездия, народного гнева. Поэтому несмотря на прямолинейность некоторых поступков героев, они не воспринимаются однозначно, они — суть исподволь накапливающихся внутренних сил... Интересно разработаны портретные характеристики некоторых героев, например, скорбящее лицо матери-страдалицы... И.Мацкевич не побоялся выступить в этой неприглядной роли... В то же время такие роли дают возможность полнее использовать творческие ресурсы... Правда, грим Шишки в старости нельзя назвать удачным, да и все почти сцены со стариком решены чисто функционально. Только эпизод в машине — темпераментный, эмоциональный всплеск... противоборствующих сторон — решен и снят с ощущением динамики повествования... Одним из главных просчетов режиссера мне кажется приглашение Г.Яцкиной, актрисы рациональной, рассудочной... Усредненность актерской трактовки образа, неумение передать внутреннюю силу героини привели к полной неподготовленности трагического финала... Точно сыграли свои маленькие роли белорусские актеры В.Тарасов, С.Станюта, О.Лысенко, П.Юрченков, Л.Давидович. Такое исполнение... придает фильму ощущение подлинности, правдивости. Это ощущение дополняет удачное изобразительное решение некоторых сцен... В первой части киноповествования, в эпизодах, связанных с прошлым, ощущается глубокое дыхание романа. Эта часть снята с пониманием эпохи, вниманием к деталям, точной акцентировкой ритмически нарастающего от сцены к сцене действия... Глубокий смысл произведения настраивает зрителей на обобщенное, символическое восприятие" (Пушкина М. Боль на всех одна // ВМ. 4.XII.1981).

"[У час абмеркавання] адзначалася... што аўтарам удалося... укласці асноўны ідэйна-мастацкі змест вялікага рамана... у аднасерыйны фільм, засяродзіўшы ўсю ўвагу на галоўным канфлікце... І многія іншыя персанажы і сюжэтныя лініі рамана захаваны па-кінематаграфічнаму вельмі ашчадна. Ды толькі сюжэтная завершанасць сама па сабе не гарантуе поспеху экранізацыі... [яе] цэласнасці і арганічнасці... Ідэальны выпадак, калі творчая індывідуальнасць аўтара празаічнага твора і мастацкая адметнасць рэжысёра... як бы супадаюць. У дадзеным выпадку такога супадзення няма. Дзеянне ў рамане... разгортваецца павольна, паступова, персанажы абмаляваны шматбакова, іх учынкі дэталёва матываваны, псіхалагічна тонка распрацаваны, а ў фільме... канфлікт развіваецца імкліва, стылявая дамінанта стужкі эмацыянальна больш напружаная, характары больш завершаныя і кантрастныя. Але яны, на жаль, спрошчаныя ў параўнанні з раманам. Наогул... творчай індывідуальнасці [рэжысёра] уласціва імкненне да стварэння эмацыянальна яркага і дынамічнага відовішча... Многія гледачы, якія перад праглядам фільма прачыталі раман, не прынялі трактоўку вобраза Тасі Батрак... не зважаючы на тое, што ў мастацкай сістэме фільма такое пераасэнсаванне зусім апраўдана... Больш абвострана і нават схематычна ў параўнанні з раманам падаецца ў фільме вобраз паліцая... Калі ў рамане Шышка намаляваны вонкава зусім прыстойным старцам, які пад абліччам "божага чалавека" хавае воўчае нутро, то ў выкананні... І.Мацкевіча звярыная душа персанажа выяўляецца адкрыта, падкрэслена. Плакатнасць адчуваеш нават у злавесным абліччы Шышкі. Гэта робіцца акцёрам у поўнай згодзе з агульнай рэжысёрскай задумай... Гледачы выказвалі заўвагі наконт сцэны першай сустрэчы Івана... з Шышкам... Яе трэба было ці падрабязна расцрацоўваць, што... замарудзіла б дзеянне, ці адмовіцца ад яе зусім. На маю думку, рэжысёр меў рацыю і тут. Нельга ў аднасерыйным фільме перанасычаць развіццё дзеяння некалькімі кульмінацыямі... У [гэтай] сцэне важна было проста сутыкнуць [герояў]... каб яны паглядзелі адзін аднаму ў вочы... Дакладна распрацаваная кампазіцыйная пабудова стужкі спрыяла акцёрам, якія выконваюць эпізадычныя ролі, і яны ствараюць запамінальныя вобразы" (Небышынец В. Рэха вайны [Справаздача пра грамадскае абмеркаванне фільма ў рэспубліканскім Доме настаўніка] // ЛіМ. 25.XII.1981).

"Как ни парадоксальна эта ситуация с бывшим полицаем... [ее] приходится принимать как данность. У Ивана же свой личный счет к Шишке, но повернуть ситуацию ему не дано: он лишен права на месть — гражданского и человеческого. Потому что расправиться с Шишкой означало бы — помимо всего — убить в себе человека, стать на одну доску с выродком. Мысли Ивана идут по кругу, из которого нет выхода. Его боль не избыть, пока этот круг не будет разорван. Это делает... жена Ивана, образ которой по чистоте и проникновенности изображения стоит в ряду лучших созданий автора. Во многом близка ей Тася и в фильме... Тася принимает на себя боль Ивана. Но что означает конкретно, в данной ситуации "принять чужую боль"?.. Расхождение романа с его киноверсией в финальном эпизоде симптоматично. Думается, не случайно это различие повлияло на весь ход изображаемого в фильме. В нем ситуация прослеживается более жестко, однолинейно, что чувствуется уже в первых сценах, где показана реакция Ивана на новость, облетевшую село... К сожалению, в фильме эта ключевая для последующего развития сцена разработана маловыразительно и не дает возможности почувствовать глубину потрясения Ивана... "Состояние" всего лишь обозначается, но не выявляется: поданное внешне, оно не вводит нас во внутренний мир героя... Перевод душевных смятений Ивана в визуальный план местами слишком уж прямолинеен. Я имею в виду не ретроспективные эпизоды военных лет — они по-настоящему драматичны. Современные же эпизоды чаще всего иллюстративны... Целая сюжетная линия... непростая [судьба Забавского]... остается за рамками фильма, и то, что Иван отмахивается от сообщения Таси, не производит никакого воздействия на нас, зрителей. И когда Валя, возмущенная... равнодушием родителей... называет их эгоистами... а мать в ответ дает ей пощечину, то ничего, кроме неловкости, мы не испытываем... Недоработанность сценария нередко усугубляется и приблизительной режиссурой. Фильм держится главным образом на... В.Гостюхине, не только на его профессиональном опыте — на индивидуальности, личности актера. У Гостюхина состояние героя угадывается в любой момент его существования, но именно только угадывается, потому что не подкреплено всякий раз материалом роли, ее режиссерской разработкой. "Играет", как говорится, одна "фактура"... Уровень постижения избранной темы оказался... недостаточным для полного ее раскрытия. Тема взывала к большей философской и психологической глубине. Хотя фильм... привлекает внимание остротой и необычностью проблематики, самой драмой героя, переданной жестко, без сантиментов" (Широкий В. Угол постижения // ИК. 1982. № 7. С. 25—28).

"Роман Шамякина — сложное по жанру и стилю произведение. "Производственная" повесть постепенно переходит в мелодраматическое повествование с элементами детектива. Мелодраматические ситуации заостряются до предела, иногда стоят на грани неправдоподобия, порою противоречат характерам героев... В процессе экранизации... на первый план вышло трагическое событие в жизни Ивана Батрака, а современная жизнь — основная часть романа — осталась за кадром. Сокращение и драматизация сюжета изменили жанр произведения, в сценарии явственно проступали черты кинодрамы. Концентрация действия привела к изменению характеров, особенно Ивана Батрака. Корректировка сюжета и характеров романа, произведенная на уровне драматургии, была еще более усилена в процессе постановки... В.Гостюхин... по замыслу режиссера наиболее отчетливо воплотил твердость характера, силу воли, взрывной темперамент героя, а его своеобразное обаяние, мягкая деликатность, некоторая медлительность и застенчивость, важные для полнокровного воплощения образа, остались... в тени... Ведь в романе Иван, в сущности, счастливый человек, а боль живет где-то в его подсознании. В фильме же боль владеет душой Ивана

безраздельно... Актерская интуиция помогла В.Гостюхину найти убедительные мотивировки поступков героя, но зато еще более сомнительными стали некоторые эпизоды, например драматическая поездка его героя вместе с Шишкой... Финал также психологически убедителен. Иван узнает, что его жена убила Шишку. На экране крупный план героя, взгляд Ивана обращен к зрителям, в нем боль и беспомощное недоумение. Роль Ивана Батрака — лучшая в фильме. Другие образы менее удались... Полицай Шишка... более достоверен в кадрах воспоминаний Ивана. Самодовольный "хозяин жизни", он куражится над односельчанами... Трактовка образа упрощена по сравнению с романом. В романе Шишка еще сохраняет какие-то человеческие связи. Совсем плакатным злодеем выглядит он в эпизоде возвращения: блудливые взгляды, ненатуральные позы чрезмерно педалированы. Иное дело, если бы действие было трактовано субъективно, показано с точки зрения Ивана, на восприятии которого сказываются оживающие детские впечатления. Но такой прием не заявлен. Эскизными, незавершенными оказались роли жены Ивана... и его дочери... Запомнилась С.Станюта в роли жены Шишки — иссушенная пережитым и ненавистью к мужу-преступнику. Один из удачных образов фильма — маленький Иванька... Работа режиссера с семилетним исполнителем отмечена безукоризненным чувством меры, пониманием детской психологии. Именно в работе над эпизодами детских воспоминаний Ивана нашла отражение и собственная судьба режиссера... Кинематографическое выражение замысла могло стать еще более убедительным, если бы режиссеру удалось преодолеть некоторую статичность отдельных мизансцен и прямолинейность композиции картины. Композиционную форму подсказывало травмированное сознание Ивана — трагические воспоминания должны были прочертить линию его жизни" (Ратников Г. На экране — Великая Отечественная // СБК. С. 129—133).

"...Шамякін пры размове аб экранізацыях ягоных твораў звычайна спасылаецца на "Хлеб пахне порахам" і "Вазьму твой боль". Лічыць, што там было... узаемнае ўзбагачэнне, асабліва пры [гэтай] экранізацыі... [Раман] у экранным варыянце не выглядае збедненым па ідэйным змесце, хаця ў псіхалагічных характарыстыках страты прыкметныя... Аўтары пазбавілі галоўнага героя рашучасці, хаця ў выкананні У.Гасцюхіна ён не здаецца бязвольным. Тут можна ўгледзець супярэчлівасць у абмалёўцы вобраза, на якую рэжысёр пайшоў дзеля таго, каб паказаць, як жонка ўзяла на сябе ягоны боль. Такі паварот сітуацыі — повад для дыскусіі: ці магла Таіса... забіць чалавека, калі ён нават і злодзей?.. Пытанне застаецца адкрытым у кнізе і на экране. Фільм... і... раман — творы не адназначныя, унутрана палемічныя. І не толькі ў маральным плане. Мастацкім таксама. У абодвух варыянтах (у фільме больш, чым у рамане) выразным лаканізмам вызначаюцца эпізоды маленства Іванькі, сродкі іх узнаўлення, "тэхніка" пераходу ў іншае быццё героя дарослага. Галоўнае яго жыццё на экране — тут, у сучаснасці, а ўражанне больш моцнае ад таго, што засталося ў снах і ўспамінах... Дзеянне завяршаецца не "кропкай", а пытаннем: ці так трэба было рабіць?.. Такое завяршэнне сітуацыі мае рацыю. Але яно не здымае праблему, не дае адказу на пытанне: "А ці быў іншы выбар у Батракоў?" Так, аўтараў можна папракаць за няпэўнасць пазіцыі, а можна і апраўдаць, бо невядома, як вырашаць падобныя сітуацыі і ў самой рэчаіснасці. Не выключаны і такі матыў, што пісьменнік і кінематаграфісты наўмысна задалі нам складаную для рашэння задачу. Пафас абодвух варыянтаў твора... звернуты менавіта да нас. Ён папярэджвае ад забыцця таго, што было з намі, краінай, якія незагойныя раны пакінулі гады фашысцкага нашэсця. Такія творы... абвастраюць пачуцці, абуджаюць грамадскую думку. Экранізацый твораў Шамякіна... даволі шмат... Па мастацкаму ж узроўню, бадай, цікавейшы з усіх экранізацый твораў Шамякіна — [гэты фільм]" (КіЛ. С. 77—82).

Библиография: Павлючик Л. Суд памяти // СЭ. 1980. № 7. С. 20; Павлючик Л. "Возьму твою боль" // СЭ. 1980. № 19. С. 10—11; Красінскі А. Кінагод-80: Здабыткі і праблемы // ЛіМ. 27.II.1981; Жидков В. Память сердца // СЭ. 1981. № 2. С. 3; Красінскі А. Кінагод-80: Здабыткі і праблемы // ЛіМ. 27.II.1981; Бондарава Е. У галоўных ролях — героі часу... // Звязда. 11.III.1981; Андриевич В. Ничто не забыто // СГ. 18.III.1981; Бартенева Е. Непреходящее // СФ. 1981. № 10. С. 24—25; Зоркий А. Возьму твою боль // СКЗ. 1981. № 11. С. 8—9; Крупеня Я. Суд памяці // Звязда. 17.XII.1981; Яссон Т. Испытание памятью // Сов. Латвия. 29.XII.1981; Жидков В. Память сердца // СЭ. 1982. № 3. С. 3; Бондарева Е. Преодоление: Сценарий — режиссура — фильм // Неман. 1982. № 4. С. 152; Павлючик Л. Диалектика поиска [Интервью с В.Туровым] // Кино [г.Рига]. 1982. № 6. С. 1—3; ЖПБК. С. 16; Бондарева Е. Современник на экране // Неман. 1985. № 6. С. 154; Бондарева Е. Экран и современность: Проблемы и герои // СБК. С. 79; ГПЭ. С. 136—138.

A social psychological drama after the novel by the Belarusian writer I.Shamyakin under the same title about the meeting of a man who lost his family during the war with a former policeman who is responsible for their death. Directed by the famous Belarusian film director M.Ptashuk. BSSR State Prize. REVIEWS: the authors show the pernicious depraving nature of nazism which turned a group of Soviet people, no matter how small it may have been, into outcasts and monsters; the authors managed to fit the contents of a big novel into a one-episode film focusing on the main conflict; in this case the artistic individuality of the writer and the film director did not coincide: in the novel the action develops slowly, the characters are comprehensively shown, their actions are psychologically subtly motivated while in the film the conflict develops swiftly, the characters are more complete though more simplified, the emotional tension is greater; the war scenes are filmed with great understanding of the epoch, attention to details, precise accentuation of the action; they reflect the director's own fate; they came to the forefront in the screen version while the scenes from contemporary life are mostly illustrative; the film is not only a reminder, it is a warning; one can see the fundamentals of a parable in the plot; the film is supported mostly by Gostyukhin's individuality, but it is his appearance that "plays"; the actor re-creates the spiritual state of a person in an extreme situation with great vigor and power of conviction; Belarusian actors played their small parts with precision, one remembers them, they give the film a sense of authenticity; both the film and the novel are ambivalent works, they are inwardly polemical both from the moral and artistic point of view; the authors may be reproached for the uncertainty of their stand but it is unknown how to solve such situations in real life.

ВСЕ ДЕНЬГИ С КОШЕЛЬКОМ (УСЕ ГРОШЫ З КАШАЛЬКОМ) (ALL THE MONEY WITH THE PURSE) — цв., обычн., 3 ч., 837 м, 30,5 мин.

Сц. В.Мнацаканов; реж. **Виталий Дудин**; оп. В.Спорышков; худ. А.Верещагин; худ. по кост. Л.Горохова; худ.-грим. В.Антипов; звукооп. В.Суходолов; монт. Т.Ширяева; втор. реж. О.Бирюков; втор. оп. Е.Фомин; ред. Л.Королева; дир. А.Круковский. В ролях: А.Денисов (Костя), О.Винярский (Костик), Г.Макарова (Марья); Н.Волчок, П.Кормунин, А.Рахленко, Н.Розанцева, А.Шаров, В.Шелестов, З.Скачковская.

Киноновелла.

Экранизация по мотивам одноименного рассказа белорусского писателя Олега Ждана (1970).

Диплом жюри "за лучший короткометражный художественный фильм" на II Всесоюзной неделе-смотре работ молодых кинематографистов (Минск, 1981).

Приехав к матери в родной поселок, Костя узнает от ее подруги тети Марьи, что она умерла. Марья укоряет, почему Костя за столько лет ни разу не приехал, рассказывает, что матери нелегко жилось. На дом есть "купцы",

и Марья советует просить три тысячи. Когда они приходят, Марья нахваливает дом и участок. После их ухода Костя обнаруживает, что в доме есть незваные жильцы: парень Костик и его девушка Таня, которые дружат с седьмого класса. Костик спрашивает, продает ли Костя дом: он уже прикидывал, как его починить. "Купцы" возвращаются и предлагают на четыреста рублей меньше. Костя соглашается. Они собираются вселяться, предлагают Косте пока пожить у них и начинают выносить лишнюю мебель, вещи. Жена одного из сыновей "купца" небрежно выбрасывает репродукцию картины "Иван-царевич и Серый Волк", памятную Косте по детству. Он заставляет ее поднять картину и велит "купцам" вносить мебель обратно: он не продаст им дом. Те лезут в драку. Костик становится на сторону Кости. "Купцы" с угрозами уходят. Костя сообщает Марье, что не продал дом и сегодня уезжает. Она просит его приехать в отпуск — поправить могилу матери, а если женится — с женой: места здесь красивые. Костя интересуется у Костика, будет ли тот покупать дом? Тот отвечает, что съездит на заработки, а там поглядит. Костя спрашивает, не застрянет ли он там ("зацепит" какая-нибудь) и сколько он может дать сейчас. Костик говорит: все деньги с кошельком (их совсем мало). Костя предлагает ему остальные прислать по почте. Костик отказывается: он так не может. Но Костя, оставив ему ключ, уезжает.



А.Денисов — Костя, Г.Макарова — Марья

"У жанры псіхалагічнай драмы зняў В.Дудзін сваё навелы... [Рэжысёр] імкнецца да раскрыцця ў вострым сюжэце глыбінь, таямніц духоўнага свету асобы. Мо, не заўсёды хапае яму майстэрства ў рабоце з акцёрамі, ды, пэўна, і сам выбар таго ці іншага акцёра не заўсёды апраўданы. Але прываблівае імкненне рэжысёра да раскрыцця складанасцей псіхалагічных адносін, да інтымнага свету чалавека" (Нячай В. Кінематаграфічнае папаўненне // ЧЗ. 16.IX.1981).

A film novella after the Belarusian writer O.Zhdan's story under the same title about the protagonist's visit to his home place after a long absence. A prize at the All-Union Film Festival. REVIEWS: the director does not always have adequate skills to work with the cast, but one is attracted by his attempt to show the complexity of psychological relations, depths, mysteries, a person's private world in a dramatic plot.

ГОСУДАРСТВЕННАЯ ГРАНИЦА. ФИЛЬМ ПЕРВЫЙ: "МЫ НАШ, МЫ НОВЫЙ..." (ДЗЯРЖАЎНАЯ МЯЖА. ФІЛЬМ ПЕРШЫ: "МЫ НАШ, МЫ НОВЫ...") (THE STATE BORDER. EPISODE 1: "WE SHALL BUILD UP OUR NEW WORLD...")

— обычн., цв., 14 ч. (2 сер.), 3744 м (1-я сер. — 1865 м, 2-я сер. — 1879 м), 132 (66+66)мин., в/э 28—29.V.1980 г.

По заказу Государственного комитета СССР по телевидению и радиовещанию.

Сц. А.Нагорный, Г.Рябов; реж. **Борис Степанов**; оп. Б.Олифер; худ. В.Кубарев; комп. Э.Хагагортян; звукооп. В.Устименко; втор. реж. В.Поночевный; втор. оп. Б.Гальпер; монт. В.Коляденко; худ. по кост. А.Кавецкая; худ.-грим. Н.Немов; ред. И.Кавелашвили; дир. С.Терещенко. В ролях: И.Старыгин (Данович), М.Дюжева (Нина), А.Денисов (Гамаюн), Э.Романов (Федоров), В.Артмане (Зинаида Кирилловна), В.Тарасов (Хлебнев), А.Ливанов (Серж), Ю.Каюров (В.И.Ленин), А.Милованов (В.Р.Менжинский); Г.Тейх, И.Дмитриев, Ф.Никитин, П.Гирдвайнис, М.Матвеев, Т.Муженко, А.Владомирский, Н.Гейц, А.Кляшторный, Б.Аханов, Ю.Лесной, С.Галуза, К.Веремейчик, П.Винник, А.Кожевников, Н.Ксенофонтова, В.Шелестов, Ю.Баталов, А.Кашперов, В.Порошин, Л.Цюнис, Г.Вельц.

Героико-приключенческий телесериал.

Приз и диплом КГБ Армянской ССР на XI ВФ телевизионных фильмов (Ереван, 1981).

Документальные фотографии 1917 года. Приводятся сведения о положении в стране, о том, что в августе фактически прекратил свою деятельность отдельный корпус пограничной стражи. Капитан-пограничник Владимир Данович, узнав о происшедшей революции, едет в штаб. В трамвае матросы, среди которых Иван Гамаюн, называют его "контрой". Гамаюн спрашивает, за кого он? Данович отвечает, что служит России. Около корпуса он встречается со своей невестой Ниной, которая беспокоится за отца — командира корпуса генерала Хлебнева. Тот сообщает, что в его услугах новое правительство не нуждается: отныне все границы упраздняются. Данович просит у Хлебнева руки Нины. В собор, где венчаются Нина и Данович, заходит Гамаюн с матросами: им сообщили, что здесь заседают заговорщики. Увидев свадьбу, Гамаюн поздравляет молодых от имени советской власти. Свадьба в квартире Хлебнева. Один из приятелей Дановича Серж поет романс со словами о расстреле царя. Присутствующие возмущены, но мнения по поводу происшедших событий разные: фронтовой офицер за революцию, штабной полковник считает ее катастрофой. Нина и Данович собираются с его матерью Зинаидой Кирилловной к ее сестре в Дрезден. Хлебнев говорит, что они едут к исконным врагам. Он считает, что нужно помочь новой власти — исполнить долг перед народом. Данович возражает, что большевики разложили армию, втягивают Россию в позорный мир. Хлебнев добавляет,



И.Старыгин — Данович, М.Дюжева — Нина, А.Денисов — Гамаюн

что смута пройдет, а Россия останется. Владимир отвечает, что уезжает не навсегда. На вокзале Нина говорит Зинаиде Кирилловне, что Владимир раздражен, потому что не хочет уезжать. На перроне ловят блатного, укравшего чемодан. Находящийся тут Серж бьет его. Их задерживает патруль. Появившийся Гамаюн приказывает открыть чемодан — там деньги. Он требует от Сержа дать честное слово, что не будет драться, от блатного — что не будет воровать, и отпускает их вместе с владелицей чемодана (все равно деньги скоро отменят). Выйдя покурить, Данович встречается с Гамаюном и комиссаром советского правительства Федоровым, который просит его помочь Гамаюну в Двинске, где скопилось много беженцев. Данович отказывается: немцев надо бить, да и он ведь бежит из "большевистского рая". Поезд отправляется. Блатной докладывает Сержу о богатых ювелирах, едущих в нем. Тот находит Дановича и предлагает ограбить их: на что жить за границей? Владимир называет его подлецом. Серж предупреждает, что убьет жену и мать Дановича, если тот попытается его выдать. Владимир все же идет разыскивать Гамаюна. Серж со своими людьми перехватывают его и заставляет участвовать в ограблении ювелира Линдена. Дановичу удается завладеть револьвером. Бандиты убегают. В Двинске Данович узнает, что граница закрыта. Возбужденная речью одного из беженцев о "взбесившемся хаме" толпа идет к демаркационной линии. Немцы дают пулеметную очередь. Люди разбегаются. Данович советует Гамаюну или немедленно организовать пропуск людей, или поставить пару пулеметов и надежную роту солдат. Гамаюн сгоряча говорит: пусть бегут. Данович отвечает, чтобы тот молил бога, что толпа успокоилась.

Данович возвращается к своим с сообщением, что ночевать придется в вагоне. Он в раздумье: может, вернуться? Зинаида Кирилловна возмущена этим. Через окно они видят, как солдаты расстреливают офицера. Приехавшему следующим поездом Федорову Данович указывает на убитого. Тот считает это эксцессом, но убежден, что диктатура — власть, опирающаяся на насилие. Федоров, Гамаюн и несколько подчиненных им солдат обсуждают, что делать. Федоров считает, что немцы умышленно создают пробку на границе, чтобы вызвать беспорядки и осложнить переговоры о мире; что виновные в самосуде над офицером должны быть наказаны; спрашивает, что сделано для охраны пропускного пункта? Гамаюн объясняет, что не хватает солдат: они здесь "нераспропагандированные". Федоров приказывает собрать, кого можно. Линден предлагает Дановичу охранять его за деньги. Тот отказывается. Серж и его люди обговаривают план грабежа: Серж отключает на станции свет, остальные убивают и грабят ювелиров. Гамаюн считает, что Данович не будет им помогать: все дворяне — "шкуры". Федоров возражает, что среди большевиков есть дворяне, в том числе Ленин. Гаснет свет. Серж кричит, что советское правительство распорядилось никого не выпускать за границу, и зовет людей к мосту, где проходит демаркационная линия. Данович видит, как посреди бегущей толпы блатной убивает Линдена и забирает его саквояж. Толпа напирает на заграждения. Федоров и Гамаюн с солдатами сдерживают ее. Данович командует подоспевшему взводу примкнуть штыки, выставить вперед пулеметы и объявляет людям, что их будут пропускать в установленном порядке. Федоров хвалит его хватку, а Гамаюн спрашивает: сам Данович тоже уедет в "установленном порядке"? Тот уходит к семье. Серж приезжает на место встречи со своими людьми на автомобиле, расстреливает их и уезжает с награбленным. Федоров и Гамаюн проводят переговоры с немецким командованием, и оно соглашается пропускать всех, у кого в порядке документы. Федоров докладывает по телефону Менжинскому, что на границе преобладает вывоз ценностей и контрабанда. Тот считает, что основная функция границы (так думает и Ленин) — политическая: охрана от контрреволюционеров. Федоров сообщает Дановичу о решении возобновить пограничную охрану и предлагает ему принять в этом участие. Данович объявляет своим, что остается. Нина согласна с решением мужа, рада за отца, который назначен начальником штаба нового пограничного управления. Когда Гамаюн на пропускном пункте собирается пропустить Зинаиду Кирилловну (узнав, что она мать Дановича) без досмотра, та заявляет, что не нуждается в этом, и уходит, бросив чемодан и сказав сыну, что он еще ее вспомнит. Нина не хочет уезжать в Петроград одна, и Гамаюн подыскивает им квартиру. Приехав туда вечером, они замечают свет в окнах находящегося напротив банка. Их подозрение вызывает стоящая рядом машина. Из банка выбегают Серж с напарником. Убив в перестрелке водителя, им удается скрыться. Федорова срочно вызывают для доклада правительству. Он берет с собой Дановича, считая его лучшим кандидатом на должность начальника этого участка границы. С ними едут Гамаюн и Нина. В Петрограде их встречает Хлебнев. В Смольном Менжинский приводит их к Ленину. Тот говорит о мирных переговорах в Брест-Литовске, на которых будет установлена граница. Данович возмущается: какая же граница, если немцы на русской территории? Ленин объясняет, что нужна передышка, иначе они потеряют советскую власть. Он считает, что в деле охраны границы нельзя экономить, собирается просить реввоенсовет выделить войска, наказывает присутствующим сделать так, чтобы враг никогда не перешел границу, и заботиться в это трудное время о солдатах. Документальные фотографии того времени. Приводятся сведения о создании ВЧК и организации пограничной охраны.

"[С популярной лентой "Адъютант его превосходительства"] этот телефильм роднит и подробное живописание исторических событий, и форма внешне бесстрастного рассказа о характерах людей, по-разному воспринявших революцию. Это позволяет с самого начала избежать схематичной расстановки акцентов, полнее представить драматическую судьбу части дворянской интеллигенции, не понявшей и не принявшей революцию. Однако авторы... порой только внешне демонстрируют эту борьбу в ряде противоречивых поступков главного героя Дановича. Поэтому и его переход, тем более переход старого генерала на сторону Советов, продиктованный то ли проснувшимся пониманием происходящего, то ли страхом перед неизвестностью эмиграции, то ли убежденностью пограничника в любом случае охранять рубежи Родины, не обладает достаточной психологической убедительностью" (Чекалова Е. Точка отсчета // СК. 3.VI.1980).

"Создание подобной серии имеет аналог — по сценарию тех же авторов... был поставлен в целом удавшийся и хорошо встреченный телезрителем цикл фильмов о советской милиции — "Рожденная революцией". Новая задача — рассказать о пограничниках — не менее ответственна, почетна и сложна. Материал на редкость благодарен, ибо история советской пограничной службы — неиссякаемый источник примеров беззаветного служения революции и Родине, кладезь увлекательных драматических сюжетов... Начало положено удачное... Перед нами, казалось бы, известная коллизия... Но здесь переход от неприятия революции к ее защите впервые показан на материале границы, в ситуации особенно острой и напряженной. Отнюдь не новы в кинематографии и образы большевистского комиссара пограничного района, профессионального революционера Федорова... и его помощника матроса Гамаюна... Однако традиционность в обрисовке образов в данном случае подчеркивает их характерность, типичность, усиливает мотивированность и убедительность поступков. Это же относится и к женским ролям — матери Дановича... [и его] жене" (Поляков Ю. Часовые рубежей Отчизны // Известия. 2.VII.1980).

"Тэлесерыял... быў задуманы як шырокае эпічнае тэлепалатно, асобныя серыі якога звязаны адзінствам тэмы і некаторымі цэнтральнымі героямі. Аўтары ставілі сваёй мэтай праз лёс канкрэтных людзей раскрыць "рух гісторыі

ў асобах"... [Першая] серыя... сумяшчала ў жанравай структуры рысы прыгодніцкай стужкі, гістарычнай хронікі, псіхалагічнай драмы, а ў нечым і меладрамы... Фільм быў зроблены ў добрых традыцыях прыгодніцкай карціны: у яго востры, напружаны сюжэт, выразна, буйнымі мазкамі абмаляваны характары герояў. Важнае месца займаў у карціне шырокі эпічны фон, на якім адбываюцца падзеі. Асабліва выразнай атрымалася сцэна ў Дзвінску... Масавыя сцэны, знятыя тут, па экспрэсіўнасці і дакладнасці атмасферы нагадваюць дакументальны рэпартаж з месца рэальных падзей" (Нячай В. Галоўная формула поспеху // МБ. 1983. № 6. С. 47—48).

"Государственная граница — и основное место действия, и смысловой центр телеповествования, и центральный образ его. Граница — как ощущение Родины, ее целостности, как ощущение ответственности за нее. Вот почему отнюдь не абстрактно звучат уже в первых эпизодах... монологи Дановича, для которого первооснова жизни — именно это воспитанное поколениями чувство ответственности за судьбу Родины. Путь Дановича к большевикам, к новой, революционной России, к своему народу прочерчен ясно, уверенно, тонко. Тут еще одна смысловая основа фильма: граница как очертания не только географического, но и исторического пространства, вместилище бытия миллионов людей, целого народа. Оттого и мастерски, остро снятые сцены на границе — тогда, еще до Бреста, когда толпами, увозя нажитое чужим трудом добро, бежали из России ее вчерашние хозяева, — стали столь запоминающимися. Дановича и жизнь, и чувство долга, и собственная совесть останавливают как раз на этом рубеже. Оттого столь точным оказался и эпизод, в котором В.И.Ленин... и Ф.Э.Дзержинский... определяют задачи налаживания советской пограничной службы. Тут и драматургически, и исторически ясно встречаются две линии: линия партийной, государственной мысли нового строя и линия судьбы таких людей, как Данович. Ленинская мысль, обращенная к тому, чтобы привлекать к работе старых "спецов", открывается вдруг еще одной, важнейшей своей стороной: верой в людей, подобных Дановичу, несущих в себе патриотическую традицию служения Родине" (Кисунько В. Эпопея мужества // СК. 5.VI.1984).

"*Некоторая прямолинейность, одноплановость в характеристике персонажей — дань определенной мелодраматизации сюжета. Герои очерчены одной-двумя красками с преобладанием социального, а не личностного начала, мы видим типичное, а не неповторимо индивидуальное. Это и понятно: доминирующими в организации сюжета все же являлись события, а не конкретные люди, участвовавшие в них... Поэтому в целом телесериал воспринимается как беллетризованная хроника событий. Но, следует подчеркнуть, событий настолько драматических и остросюжетных, что они сами по себе приковывают неослабевающее внимание зрителей к телеэкрану... Если Данович и Гамаюн — вымышленные образы, то у комиссара Федорова есть реальный прототип — комиссар Главного управления пограничной охраны Советского государства Н.Ф.Федотов... Действие телефильма развивается все более динамично. Одновременно с экспрессивно обрисованными массовыми сценами даются эпизоды столкновения Дановича и Сержа. В этих сценах отчетливо чувствуется стилистика мелодрамы" (Нечай О. Телевизионное кино Белоруссии // СБК. С. 205—209).*

"Ужо ў самой назве адчуваюцца "віхуры рэвалюцыі", ломка старога ладу і ўзвядзенне новага... Выкарыстоўваючы фатаграфіі... кінакадры таго часу, іншыя дакументы як эталон праўдзівасці і вызначальны жанравастылістычны момант, аўтары фільма дамагаліся верагоднасці іграўвых сцэн і эпізодаў... Кожнаму з удзельнікаў падзей трэба зрабіць выбар: з кім ён... І.Старыгін стварыў вобраз псіхалагічна тонкі, абаяльны. Верыш, што такі высакародны і разумны чалавек не мог здрадзіць роднай зямлі. Матрос Гамаюн — таксама не дзяжурны ў кіно вобраз "брацішкі"... А.Дзянісаў іграе яго чалавекам смелым і разумным, які цягнецца да ведаў, надзейны ў дружбе. Такая характарыстыка неабходная для апраўдання паступовага зблізэння і ўзаемаразумення паміж Дановічам і Гамаюнам, а галоўнае — для падкрэслівання значнасці ролі, якую адыгрывае герой А.Дзянісава не толькі ў першым фільме цыкла" (Бондарава Е. Месца дзеяння —граніца // МБ. 1987. № 2. С. 5).

Библиография: Марчык Л. Творчыя будні // МП. 4.XI.1979; Мицкевич В. "Государственная граница" // СК. 7.XI.1979; Матвеенко Е. Тема неисчерпаемая, вечная // Веч.Москва. 31.I.1980; Рэзнік І. "Мы наш, мы новы..." // ЛіМ. 18.IV.1980; Рэзнік І. "Дзяржаўная граніца" // Беларусь. 1980. № 4. С. 36—37; Резник И. "Государственная граница". Фильм первый // СБ. 27.V.1980; Марченко А. На страже границы // КЗ. 1.VII.1980; Туров В. Место в общем строю // КБ. 1980. № 12. С. 70; Бондарава Е. У галоўных ролях — героі часу... // Звязда. 11.III.1981; Высоцкі В. Тэлефільм: на экране — сучаснік // МБ. 1984. № 1. С. 66.

The 1 episode of the heroic adventure TV serial *The State Border* about the Soviet border guards. Directed by B.Stepanov, a famous Belarusian film director of the 1960's generation. Prizes at the All-Union Film Festival. REVIEWS: this film has gotten much in common with the famous TV serial *His Excellency's Aide-de-camp*: a detailed description of historical events in the form of an objectivist narrative about the people who took the revolution differently; there seems to be a well-known collision, and some of the characters are not new; nevertheless, the film's traditional manner emphasizes their characteristic typical features and intensifies the motivation of their actions, which are convincing; the authors do not always show the inner struggle of people's feelings and ideas, that's why the protagonist's taking the side of the Soviet power is not psychologically convincing; the scene of Lenin and Dzerzhinski's setting the tasks of the Soviet border control is just as unconvincing; the first episode contains in its genre structure qualities of an adventure film, historical chronicle, psychological drama and even a little of melodrama; the wide epic background occupies a major place; in their expressiveness and exactitude of the atmosphere the mass scenes at the border remind of an on-the-spot coverage of real events; by making use of photographs, newsreels and other documents of those years as a yardstick of authenticity, which determines the film's genre and style, the authors tried to achieve authenticity of the enacted scenes; the state border is both the location and the focus of the narrative as well as its central image.

ГОСУДАРСТВЕННАЯ ГРАНИЦА. ФИЛЬМ ВТОРОЙ: МИРНОЕ ЛЕТО 21-го ГОДА... (ДЗЯРЖАЎНАЯ МЯЖА. ФІЛЬМ ДРУГІ: МІРНАЕ ЛЕТА 21-га ГОДА...) (THE STATE BORDER. EPISODE 2: THE PEACEFUL SUMMER OF 1921...) — цв., обычн., 14 ч. (2 сер.), 3745 м (1-я сер. — 1869 м, 2-я сер. — 1876 м), 132 (66+66) мин., в/э 27—28.V.1981 г.

Др. назв. "Гамаюн — птица вещая".

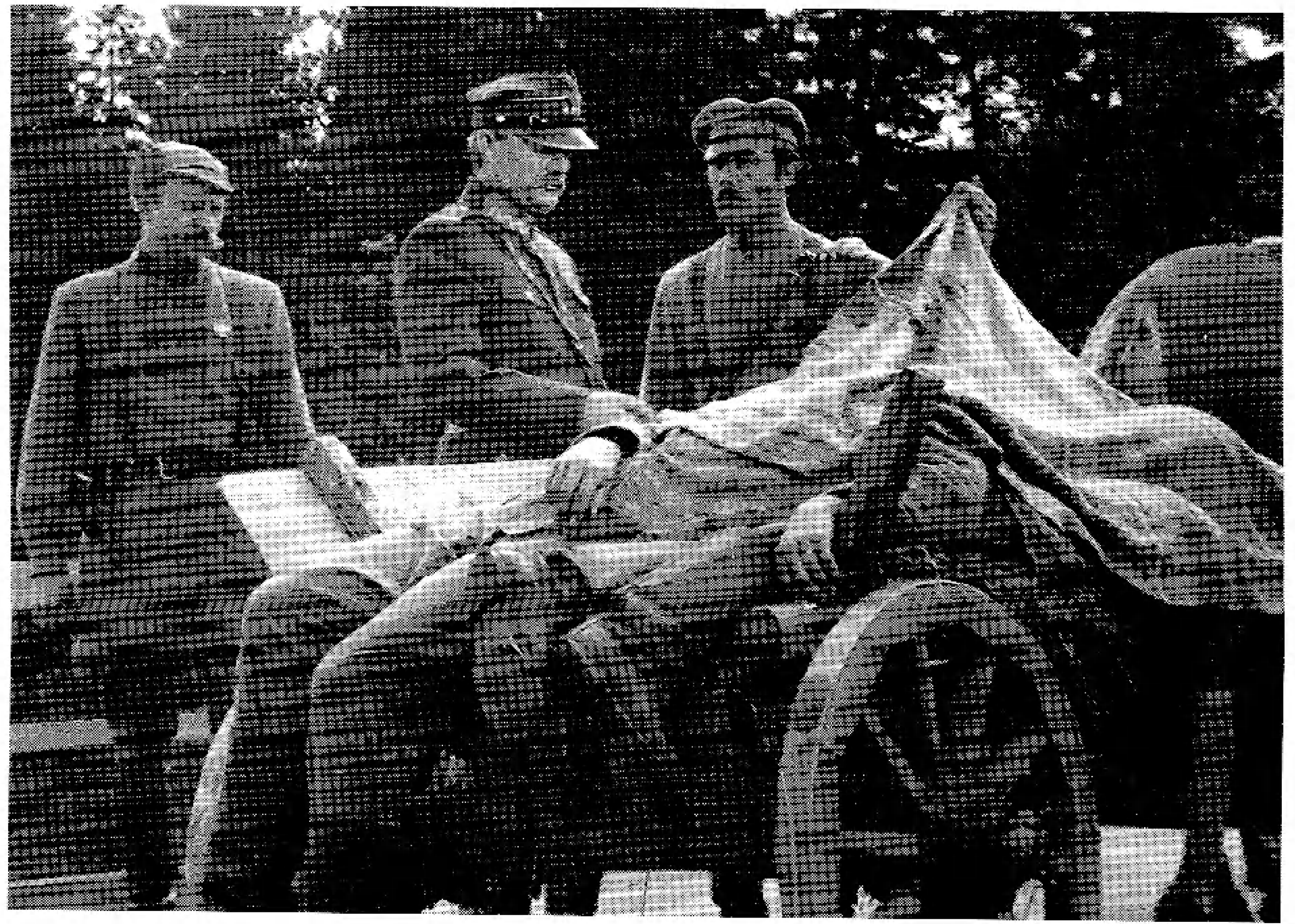
По заказу Государственного комитета СССР по телевидению и радиовещанию.

Сц. А.Нагорный, Г.Рябов; реж. **Борис Степанов**; оп. Б.Олифер; худ. В.Кубарев; комп. Э.Хагагортян; втор. реж. В.Поночевный; худ. по кост. А.Кавецкая; худ.-грим. Л.Хохлов; звукооп. В.Устименко; монт. В.Коляденко; ред. И.Кавелашвили; дир. И.Филоненко. В ролях: М.Казаков (Дзержинский), А.Денисов (Гамаюн), А.Каменкова (Галя), В.Новиков (Могилов), Л.Нильская (Ядвига), В.Плют (крестьянин), А.Рудаков (Овсов), В.Сичкарь (Климов), И.Старыгин (Данович), Н.Маркина (Люся), А.Беспалый (Степанченко), П.Юрченков (Кравцов), Света Полякова (Таня Кравцова), Ю.Горобец (Ярема), Ю.Дедович (Заяц); В.Кормунин, В.Ольшанский, В.Кравченко, К.Софроненко, Б.Руднев, В.Терехов, Ж.Новицкий; У.Лиелдидж, Ф.Воронецкий, Т.Шашалевич, В.Светлов, Л.Герасимчук, А.Зимина, П.Ламан, Е.Матисова, А.Фролов, В.Поляков, Ю.Соколов, Л.Павлючик, В.Асветинский, С.Турова.

Героико-приключенческий телесериал.

Документальные фотографии того времени. Приводятся сведения о том, что партийный съезд впервые собрался при отсутствии интервентов на территории РСФСР, что западные спецслужбы были нацелены на проникновение через ее границы и в положении об охране границ была поставлена в числе других задача борьбы с бандитизмом. Дзержинский проводит инспекционную проверку в приграничных районах. В спецпоезде он расспрашивает своего помощника о Дановиче. Тот не доверяет царским офицерам. Дзержинский с ним не согласен. Около спецпоезда впервые после гражданской войны встречаются Данович и Гамаюн. Охрана границ передана особому отделу ВЧК. Оба считают: раз за дело взялся Дзержинский —толк будет. Тот назначает Дановича заместителем начальника особого отдела Западного пограничного округа, а Гамаюна отправляет организовывать пограничные части на этом участке. К небольшому приграничному городку идет строем красноармейская часть. Прибыв туда с двумя сопровождающими, Гамаюн знакомится с начальником местного особого отдела Кравцовым и его женой Галей. Кравцов ждет батальон, посланный для укрепления границы. Гамаюн едет к казармам расквартированного здесь полка. Подходит батальон. Его командир Заяц убивает кинжалом Кравцова (это переодетые савинковцы). Они убивают часового, забирают документы особого отдела, рубят Галю шашкой, поджигают здание и уходят к полякам. Сумевшую выползти несмотря на большую потерю крови из огня Галю отправляют в больницу. Ее маленькую дочку Танечку берет к себе приятельница Гали Люся. Гамаюн обещает разбить банду и расстрелять ее командира на площади. Он обсуждает случившееся с сотрудниками особого отдела Овсовым и Климовым: у савинковцев есть осведомитель, раз они знали, что должен прийти красный батальон; надо завести своих агентов здесь и на польской территории. Гамаюн приказывает командиру полка Степанченко строить заставу на границе. Он обращает внимание на солдата Могилова, у которого в отличие от других хорошая лопата. Тот рассказывает, что выменял ее на нож у красавицы-польки Ядвиги на базаре (местным жителям разрешается переходить границу). Чекисты поручают Могилову продолжить знакомство с Ядвигой. На торжественном открытии заставы выступает секретарь райкома партии. Во время устроенных затем танцев Ядвига разыскивает Могилова. Тот просит ее достать зажигалку. Вскоре она уходит. Начинается артобстрел, а затем атака савинковцев. Гамаюн организует отпор. Банда оттеснена за границу. С советской стороны погибло 14 человек, в том числе и местные жители. Среди убитых нападавших Гамаюн обнаруживает польских полицейских. Он приказывает сфотографировать их. На следующий день их тела везут через границу (у РСФСР с Польшей в это время очень напряженные отношения, и Менжинский рекомендует шире использовать чекистские мероприятия). Командир польских пограничников капитан Ярема вынужден принять тела, признав тем самым факт нападения. Собравшееся местное польское население обвиняет его в провокации. Гамаюн решает взять Могилова (Овсов называет того прирожденным чекистом: он заметил, что Ядвига ушла за 5 минут до обстрела) к себе порученцем, чтобы у Ядвиги был больший интерес к нему. Ядвига и Могилов встречаются на базаре. Он говорит, что для принесенной ею зажигалки у него нет бензина. Она советует узнать, где находятся баки с бензином, — вопрос решится.

Границу переходят трое савинковцев и через Люсю вызывают поправившуюся Галю из палаты. Ей говорят, что после больницы ее возьмут работать (она умеет печатать) и чтобы она не пыталась уехать из города — убьют ее и дочь. Ярема ругает Ядвигу, агента дефензивы, что за последнее время она не собрала никаких сведений. Она намекает, что он растратил казенные деньги. Разговор подслушивает уборщица, агент чекистов. Климов считает, что таким образом им подставляют Ядвигу. Гамаюн берет Галю работать в особый отдел. При встрече в трактире Ядвига говорит Могилову, что является агентом дефензивы, что Ярема велит ей переспать с Могиловым, что тот ей понравился. Он соглашается стать агентом, но требует деньги и выполнения второго "долга". Галя замечает слежку. Люся предлагает пойти в штаб, но Галя не уверена, что они туда дойдут. Могилов сообщает Ядвиге, что на их стороне есть агент чекистов. Та требует узнать —кто. На квартире тетки Ядвига встречается с агентом савинковцев. За ним потом следит Овсов, задерживает, но агенту удается уйти, отобрав у Овсова в драке револьвер. Ярема докладывает начальству по телефону о завербованном советском солдате; он нужен для того, чтобы его труп с подлинными документами был найден на месте акции, которую проведут переодетые в советскую форму савинковцы: они уничтожат коммунистическое подполье в приграничном польском городке, а для прикрытия будут убиты и случайные люди; потом можно будет провести газетную кампанию и скомпрометировать РСФСР. Гамаюн отчитывает Овсова и Климова, приказывает узнать, куда перебазировались вражеские агенты от Ядвигиной тетки. Гамаюн диктует Гале донесение начальству о задуманной поляками акции и предлагает дезинформировать дефензиву, что именно в тот день советские войска уйдут из городка на учения, и он останется без охраны. Гамаюн замечает, что Галя переживает из-за дочки, и отправляет двух сотрудников охранять их. На явочной квартире Могилов сообщает, что агент чекистов — женщина, и о маневрах. Чтобы проверить его сведения, савинковцы хватают Галю и Люсю с Танечкой. На явочной квартире, услышав фамилию Могилова, Галя соглашается дать сведения, чтобы спасти жизнь всем троим, и говорит почти то же, что и он. Агент савинковцев, перейдя границу, докладывает Яреме, что нельзя не воспользоваться такой возможностью. Тот сомневается (как и Ядвига): может, оставить прежний план? Адъютант докладывает, что советские войска ушли из города. Ярема решается. Отряд савинковцев переходит границу. Могилов советует идти полем: там негде сделать засаду. На поле их встречает пулеметный огонь из-за стогов. Савинковцы разбиты. Гамаюн со своими людьми арестовывает Ядвигу, сторожившую Галю, Люсю и Танечку на явочной квартире. Зайца и его заместителя казнят на площади. Документальные фотографии и сведения о задержанных с 1 июня по 26 декабря 1921 года нарушителях границы.



Кадр из фильма

"Што датычыцца двух першых фільмаў... [тэле]цыкла... то можна з упэўненасцю адзначыць, што поспех у гледача ім забяспечаны... Карціны зроблены ў добрых традыцыях савецкага гісторыка-рэвалюцыйнага фільма, у іх ярка ўзноўлены вострыя падзеі... Цікавасць да фільма выклічуць напружаныя сюжэтныя сітуацыі, выразныя характары герояў, даволі дакладнае ўзнаўленне тагачаснага жыцця" (Красінскі А. Кінагод-80: Здабыткі і праблемы // ЛіМ. 27.II.1981).

"В самом названии [второго фильма сериала] слышится тайное противоречие: нас вовсе не успокаивают, скорее с некоторой невеселой усмешкой предупреждают о нелегкости того, что предстоит показать. Но увиденное превосходит предупреждения. Незадолго до премьеры нам показали и первый фильм сериала. Тем самым не только напомнили, "кто есть кто", но и определенным образом настроили. Теперь уже можно сказать, что начало получилось симпатичным. Но... не более... [Характер киноповествования там был] приключенческим, не чуждающимся приемов вестерна. Некоторая условность видится и в том, что благородный и красивый офицер тут же переходит на сторону революции. Бывало всякое, но здесь само решение героя было явно запрограммировано и, кажется, сомнений не вызывало. Вот и ожидалось найти во втором фильме ту же степень условности... На первый взгляд все принадлежности "хорошо сделанного фильма" [тут]... есть. Те, кто любит отвагу и интригу, острые повороты и энергичные стычки, нашли их здесь и не пожалели о времени. Но сам фильм все-таки стал другим. Есть здесь и очаровательная шпионка — Ядвига... И налеты, и "тонкие" ходы, и "контрходы". Но само зрелище стало гораздо убедительнее. Время показано резко, подчас трудно, без последующих подсказок. Мы видим на экране гибель людей, разбой, насилие. И погибают здесь не "условно", а вызывая нашу боль, протест, негодование. Может быть, лучше других выразила эту особенность уже неприключенческого подхода к событиям А.Каменкова... У нее есть своя, и очень важная роль в сюжетном сплетении... Но она играет не "в разведчицы", а совсем иначе. Она не шахматная фигура, делающая ловкий и победоносный ход, при этом ничуть не меняясь, а живая, страдающая женщина, мать. Ей безумно страшно за дочку. Но и не только это. Сам мир насилия и жестокости, в который она погружена... ее угнетает. Ей глубоко отвратителен такой порядок вещей. И она борется с ним — своими слабыми руками, своим сильным, оказывается, духом. В ее жизни на экране нет упоения борьбой, предвкушения победы. И когда ее мучителей расстреливают на площади, она не смотрит, уходит и уводит дочку. Не месть вела ее, а отвращение к насилию. Интересно следить за... Могиловым в исполнении В.Новикова. Сначала он выглядит простодушным до глуповатости. Но потом, что называется, прямо на глазах меняется. Во взгляде появляется быстрая мысль, противоречащая внешней неторопливости... На явке у белогвардейского резидента... мы, зрители, видим, как он нервничает, как ему страшно и как он подавляет страх. Опять в предложенных обстоятельствах проявляется правдоподобие чувств и истина страстей. Вот так из частных удач складывается общее впечатление от картины" (Максимов А. Нелегкое лето // МК. 31.V.1981).

"Чем же привлек нас этот сериал?.. Можно заметить несколько привлекательных особенностей творчества этих [кинодраматургов]... Во-первых, несомненная документальность художественного содержания фильмов. Причем верность документам, фактам, реально происходившим событиям ничуть не сковывает, а... придает смелость художественному домысливанию судеб героев (они, как правило, складываются из ряда реальных биографий и потому несут в себе черты типического, черты обобщения). Во-вторых, следует отметить своеобразный историзм названных картин. Если по фильму "Рожденная революцией" можно проследить основные этапы становления, укрепления и развития милиции и уголовного розыска, то в сериале "Государственная граница" даны страницы истории зарождения и возмужания наших пограничных войск... В [этом] фильме... воссоздается образ Ф.Э.Дзержинского. Работа над ролью... думается, стала для М.Козакова... во многом этапной. Впрочем, как и для... А.Денисова... Третья особенность — в умении их авторов выбирать и ставить в центре драматических событий личности незаурядных людей. В "Рожденной революцией" это был Николай Кондратьев, в "Государственной границе" — офицер-пограничник Данович и матрос Гамаюн... [а также] обаятельный... красноармеец Алексей Могилов... Отметим и такую притягательную особенность творческого поиска А.Нагорного и Г.Рябова, как остроту сюжета, захватывающую драматичность его, динамизм развития, умение увлекательно строить интригу, ни в чем не поступаясь правдой" (Черепанов Ю. Это было на границе // Неделя. 1981. № 24. С. 7).

"Ежемесячно мы проводим конкурс на лучшие актерские работы на телевидении... В мае наибольшее число голосов читателей собрали актеры, сыгравшие главные роли в последних сериях фильма "Государственная граница" — А.Каменкова, А.Денисов, В.Новиков" (Актер месяца: Ваше мнение? // Неделя. 1981. № 24. С. 7).

"У другім фільме серыяла... [адзін з галоўных герояў] Дановіч згубіўся дзесьці ў прыгранічнай мітусні (пра што можна пашкадаваць: хацелася бачыць паводзіны цікавага героя ў новых абставінах), а Гамаюн апынуўся ў самым цэнтры драматургічных перыпетый. Іх тут столькі, што можна і заблытацца. Ды і жанр апавядання змяніўся: з гістарычнай хронікі дзеянне скіроўваецца ў бок прыгодніцкага фільма. Прыкметы яго відавочныя з моманту, калі на экране з'яўляецца загадкавы малады чалавек па прозвішчу Магілаў... а побач з ім прыгожая палячка Ядвіга... Сюжэт абрастае падрабязнасцямі, не ўсе з якіх драматургічна абумоўлены. Апавяданне выраўноўваецца, набывае логіку, калі на першы план выходзіць Гамаюн... Прыгодніцкую лінію вядзе Магілаў... Сцвярджаць, што гэтая лінія захапляе і пераконвае, наўрад ці можна. Вельмі ўжо прыкметныя тут набытыя кінематографам схемы пра "нашых", якім даволі лёгка даводзіцца "перайграць" працiўнікаў. Наогул пад канец другога фільма пачынаеш разумець: не трэба разлічваць, што стваральнікі серыяла праведуць "скразныя" лініі і аб'яднаюць яго часткі адзінымі героямі. Такім чынам, даводзіцца развітацца з надзеяй на сюжэтна-драматургічную цэласнасць значнага па задуме цыкла. Увядзенне новых персанажаў, жанравыя перраўтварэнні непазбежна прыводзяць да ўнутранай супярэчнасці структуры складаных твораў, да іх мастацкай незавершанасці" (Бондарава Е. Месца дзеяння — граніца // МБ. 1987. № 2. С. 5).

Библиография: Павлючик Л. В боях и тревоге... // ЗЮ. 8.XI.1980; Рознік І. Такое "мірнае" лета... // ЧЗ. 24.III.1981; Кузуб Л. Главный герой — граница [Интервью с Б.Степановым] // ЗЮ. 27.V.1981; Терновой О. Пограничникам посвящается // СК. 17.VII.1981; Высоцкі В. Тэлефільм: на экране — сучаснік // МБ. 1984. № 1. С. 66; Нечай О. Телевизионное кино Белоруссии // СБК. С. 209.

The 2 episode of the heroic adventure TV serial *The State Border* about events on the Soviet-Polish border. Directed by the famous Belarusian film director of the 1960's generation B. Stepanov. REVIEWS: the first two films of *The State Border* are successfully made in the traditions of the Soviet historical revolutionary film: dynamic situations of the plot, the heroes' expressive characters, a rather accurate recreation of the epoch arouse interest; the director's principle in this TV serial is the absence of constant characters; the first film was mainly an adventure film; in the second one the spectacle became more convincing; the film evolved from the genre of a historical chronicle (in the first film) to adventure; the adventure line neither captivates nor convinces the viewer: the cliche cinematic schemes are too obvious; the introduction of new characters and the genre evolution of the new episode inevitably result in inner contradictions and artistic incompleteness; the film showed the peculiarities of the screenplay writers' creative work: the documentary nature of the contents which does not bind the authors but is a matter for artistic conjecture concerning the fates of the characters' who, as a result, become typical and generalized, a peculiar kind of historicity, personalities of outstanding people in the plot's focus, the ability to build up the intrigue holding the viewers in thrall without sacrificing the truth.

ЖИВАЯ ДУША (ЖЫВАЯ ДУША) (A LIVE SOUL) — ч/б, обычн., 3 ч., 696 м, 25 мин.

Сц. и реж.-дипл. ВГИК **Михаил Якжен**; оп.-дипл. ВГИК С.Зубиков; худ. А.Чертович; втор. реж. Р.Альшевская; втор. оп. П.Кривостаненко; звукооп. Н.Веденеев; худ.-грим. Н.Сипегова; худ. по кост. Л.Горохова; монт. П.Фираго; ред. Р.Гущина; дир. Н.Пальченок; [худ. рук. А.Столпер и Ю.Озеров, А.Косматов и А.Темерин]. В ролях: Л.Шарапова (героиня), А.Жарков (герой).

Философская киноновелла.

Экранизация по мотивам рассказа Ф.М.Достоевского "Кроткая".

Герой говорит, что, пока она (героиня, покончившая жизнь самоубийством, выбросившись из окна) здесь, — все хорошо, но, когда ее унесут, — как он будет один... Героиня приносит герою (он ростовщик) в заклад образ. Он дает десять рублей. Она настаивает, что ей нужно только пять. Герой просит не презирать его, напоминает слова Мефистофеля о силе, которая, желая зла, всегда творит добро. Герой разыскивает героиню, говорит, что давно ее от других отличил, что все о ней знает: родители умерли, живет у теток, они старые, скверные — идти ей некуда... Герой переживает, что опять он один в комнате с закладами. Он не может "собрать мысли в точку", думает о том, что ему нужно было власти, ее унижения, слез... Герой говорит о героине и всех молодых, что они откажутся "взять тихий подвиг великодушия", а он его несет. Он рассказывает, что офицеры выкинули его из полка за трусость, что три года просил в Петербурге милостыню, но не считает это нравственным падением, а лишь падением воли и ума. Героиня говорит, что теперь он лицо, финансист — ему нужно и любви? Она смотрит в окно на колодец двора петербургского дешевого дома. Герой просит ее поговорить, предлагает закрыть свою кассу, просит о возможности хоть из-за угла смотреть на нее. Она молчит... Герой утверждает, что любил героиню, что тут какая-то злая ирония судьбы и природы, что люди на земле одни — вот беда. Он вспоминает заповедь Христа любить друг друга. Церковь на пригорке.



Л.Шарапова — героиня

"Карціна вырашана ў падкрэслена экспрэсіўнай танальнасці. У эмацыянальным складзе фільма адчуваюцца вялікая напружанасць, канцэнтрацыя духоўных сіл герояў... Сапраўды, работа адметная, яна не можа не запомніцца падкрэсленай графічнасцю выяўленчага рада, эмацыянальным напалам пачуццяў. Спрэчкі выклікала сама трактоўка сюжэта, аўтарскае прачытанне твора Дастаеўскага. Але ж, вядома, няма бясспрэчнага ў мастацтве — было б толькі аб чым спрачацца сур'ёзна" (Нячай В. Кінематаграфічнае папаўненне // ЧЗ. 16.IX.1981).

"Проза такого уровня требует к себе очень бережного и вместе с тем дерзко талантливого отношения... Немногочисленные события рассказа развиваются в особой... атмосфере напряженного психологизма, и сам образ героини кажется порождением этой атмосферы. Он словно соткан из тончайших духовных нитей. Немногие зрелые режиссеры возьмутся за такую задачу, всем известны многочисленные неудачи экранизации Достоевского, проза которого почти не переводима на традиционный киноязык... Молодому режиссеру не откажешь в смелости, что само по себе ценное качество, но посмотрим, как удалось решить художественную задачу... "Кроткая" — психологический этюд, раскрывающий определенный климат человеческих отношений, завязанных в трагический узел. Внутренний монолог вбирает в себя и изломы души и проекцию их на окружающую реальность, и саму реальность, преломляющуюся в искаженном сознании. Как выразить его суть в изобразительной ткани, не потеряв особенности нравственной борьбы, выраженной через слово? Видимо, при экранизации потери все равно неизбежны и компенсировать их можно только внесением новых художественных качеств, присущих самому режиссеру, его современному видению. Здесь же режиссер так и не решился отойти от словесного монолога, перевести его преимущественно в изображение, потеряв тем самым единую эстетическую концепцию работы. Изображение, на которое ложится основная нагрузка, "перебивает" закадровый монолог, а слова кажутся чем-то неорганичным в системе фильма, большая их часть пропадает, не фиксируется сознанием. На мой взгляд, более удачно в этой работе решен образ существования героев. Вместе с оператором... и художником... режиссер создает графический, черно-серый облик холодного, бездушного петербургского городского пейзажа. Это бесконечные лестницы и подвалы с облупившимися стенами, на фоне которых изможденные лица героев... кажутся частью этих стен, ступеней, бесконечного дождя за окном. Мы долго всматриваемся в эти лица, но открытия нового не происходит, крупные планы оставляют впечатление учебных работ по световой проработке портрета. И монолог-исповедь героя, изредка перебиваемый угасающим голосом героини, не несет той силы духовного страдания, которая заложена в словах. Кажется, из фильма ускользает самое главное — живая душа произведения. Достоевский опять не раскрыл своей тайны для кино" (Тюрина Т. "Живая душа" профессии // ЗЮ. 23.IX.1983);

Библиография: Костюченко Три дебюта // СБ. 26.III.1983; Ятманов Л. "Любовь как труд души..." [Интервью с М.Якженом] // Молодой коммунист [г.Йошкар-Ола]. 13.XII.1984.

A philosophic film novella after F.Dostoevski's story *A Gentle Woman*. REVIEWS: the film is done in an emphatically emotional tone; the interpretation of Dostoevski's plot aroused debates; the world of Dostoevski is characterized by a deep psychological insight, his prose is almost impossible for translation into the traditional cinematic language, that is why there is no denying that the young director who made his debut in the cinema is a courageous man; while working on a screen adaptation the questions arise: how to reflect the essence of reality, which the distorted mind perceives, in the film's visual canvas? How not to lose what has been expressed by the writer's word? The losses are inevitable, and they can be made up for only by in troducing new artistic qualities inherent in the director's contemporary vision; here the director did not dare to depart from the text of the monologue, he lacks a common aesthetic concept: the image overplays the off-screen monologue, the words seem something not quite organic in the film's system, most of them are not perceived by the viewer's mind; the director and the director of photography and the designer are successful in creating the visual image of a cold heartless Petersburg; the live soul has escaped from the film.

ЗА ТРЕМЯ ВОЛОКАМИ (ЗА ТРЫМА ВОЛАКАМІ) (BEYOND THREE PORTAGES) — обычн., ч/б, 3 ч., 821 м, 30 мин.

Сц. и реж.-дипл. ВГИК **Леонид Ясенцкий**; оп. О.Авдеев; худ. М.Карпук; втор. реж. Б.Берзнер; втор. оп. Г.Шингер; худ.-грим. С.Спиридонова; худ. по кост. Л.Горшина; звукооп. Г.Сбоев; монт. И.Аксененко; ред. Р.Романовская; дир. А.Захорошко; худ.-рук. И.Таланкин. В ролях: В.Смирнов (Поляков), Т.Муженко (Катя), Юра Тришкин (Коля); В.Кравченко, П.Кормунин, А.Кашперов, А.Кляшторный, И.Нарбекова, В.Никитенко.

Киноновелла.

Экранизация по мотивам одноименного рассказа В.Белова.

Майор Иван Поляков едет в родные места. В районном городке продавщица в пивной подсказывает ему, что, возможно, в сторону его деревни пойдет машина с маслозавода. Но у той полетело сцепление. Еле выпросив у завскладом цепи, шофер отправляется в путь, захватив в кабину мужчину, только что выписавшегося из больницы, а в кузов — толстуху, подростка Колю, человека в соломенной шляпе и Полякова. Пассажиры собираются ночевать в ближайшей деревне. Коля приглашает майора в свой дом. Когда они приходят туда, возвращается с сенокоса мать, и майор узнает ее — это Катя, которую он знает с молодости. За столом она рассказывает, что живет одна с сыном: муж в тюрьме за то, что, поругавшись с бригадиром, выстрелил тому в окно и попал в портрет Сталина. От него нет вестей, и Катя полагает, что он сгинул. Она узнает, что Иван, не был дома с тех пор, как ушел на фронт. Ночью Катя приходит к нему в постель. Утром она говорит, что в его родной Каравайке, наверно, никого не осталось. Иван все же идет туда, размышляя, что от большого и шумного мира его отделяют три волока и три дня он добирался сюда. Он мечтает, как затопит баньку у дальней родственницы матери. Выйдя к деревне, Иван видит заросшие дороги, забитые окна заброшенных домов и размышляет о том, что раньше не думал о чувстве родины, но всегда за суетой ощущал, что где-то есть маленькая Каравайка, и только теперь понял, что жил и иногда рисковал жизнью ради Каравайки и ее людей.

A film novella after V.Belov's story under the same title about an officer's trip to his home god-forsaken desolate village which he hasn't visited since the war.

МОЛОДОЙ ДУБОК (МАЛАДЫ ДУБОК) (A YOUNG LITTLE OAK TREE) — цв., обычн., на бел. языке, 3 ч., 703 м, 25,5 мин.

По заказу Высших двухгодичных курсов сценаристов и режиссеров при Госкино СССР.

Сц. и реж.-дипл. **Владимир Колос**; оп. О.Шкляревский; худ. В.Гавриков; втор. реж. Е.Белькевич; втор. оп. Л.Сушкевич; худ.-грим. Н.Немов; худ. по кост. Н.Гурло; звукооп. Б.Шангин; монт. Е.Сватко; ред. Л.Пинчук; дир. О.Осипенко; худ. рук. А.Митта. В ролях: Б.Севко (Андрей Плех), И.Сидоров (Максим Заруба); В.Петрачкова (жена Андрея), А.Зимина (старуха), А.Милованов (объездчик); В.Жаров, А.Гуев, В.Турмович, Н.Розанцева, З.Стомма.

Киноновелла.

Экранизация по мотивам одноименного рассказа классика белорусской литературы Якуба Коласа (1914).

Начало века. Бедный крестьянин Андрей Плех присматривает в лесу молодой дубок, а ночью, срубив и разрубив его на куски, прячет на подворье. Жена ругает: поймают — придется заплатить штраф. Утром лесник Максим находит пень. Зайдя к Андрею, он расспрашивает, не слышал ли тот чего ночью? Тот отвечает — нет. Максим говорит, что объездчик Сучинский не простит ему дубок. Ночью Максим срубает пень под корень и закрывает его дерном. На следующее утро Сучинский ведет его на это место, но пня нет. Разгневанный Сучинский все же находит место порубки и срывает с Максима должностную бляху: теперь ему не поможет, что его жена от князя байстрюка носит. Максим бросается в драку и едва не убивает Сучинского. Продолжая все же службу, Максим журит мужиков, спрятавшихся во время дождя под деревом, что плохо выкосили луг. Те огрызаются: знаешь, что холуям бывает? После его ухода Андрей защищает Максима: такая у него работа и неизвестно, были бы другие на этом месте лучше. Андрею снится сон: Максим говорит Андрею, что тот отобрал у него кусок хлеба. Андрей выбрасывает бревна в реку, потом приходит к Максиму и признается: пусть у него заберут последнюю корову, пусть его дети с голоду пухнут, только пусть Максим не говорит, что он его сгубил. Тот не сердится, но ему признание Андрея уже не поможет. Андрей идет к пану, признается в порубке. Тот считает, что его подговорил Максим, спрашивает, где же дубок? Андрею нечего сказать. Пан говорит, что, если Андрей хочет, он его накажет, но и Максима не простит: тот дерзкий. Андрей идет домой, и ему слышится голос бабушки, рассказывающей сказку о волшебном клубке, ведущем к счастью.

"Фактически это первый киноотклик на 100-летие со дня рождения зачинателя новой белорусской литературы... Очень скоро экранное действие успевает втянуть в себя, зритель оказывается во власти того настроения, в котором находится Андрей... Режиссер-дебютант... сохранив дух первоисточника, сумел тем не менее создать... вполне оригинальное кинопроизведение, отвечающее каким-то очень современным потребностям, хотя фильм и о прошлом. Но в том и парадокс, что белорусское кино... не насытило еще нашей жажды познать собственное прошлое, историческую судьбу своего народа, да и сам его характер в историческом развитии. Главный герой фильма... это не созерцатель, а мужик деловой, готовый в случае чего на рисковое деяние. И жена его Анна... ему под стать... За кажущейся внешней мягкостью скрывается у него необычайная решимость в достижении справедливости, та "заўзятасць", то есть способность стоять на своем до конца, чего бы это ни стоило, которая, как выяснила история, присуща характеру нашего народа. Это хорошо просматривается в произведениях Якуба Коласа, и это... сумел донести до нас... молодой режиссер. Есть ли в фильме... недостатки?.. Они от молодости, от некоторой торопливости (свойственной молодости), когда не уделяется должное внимание каким-то бытовым реалиям, а кинофильм как произведение искусства, где особенно заметно любое отступление от жизненной правды, мстит за это. Но главное... это то, что за неполные тридцать минут экранного времени молодой режиссер убедил меня как зрителя, что он всерьез размышляет о серьезных жизненных проблемах, у него есть свои идеалы, он умеет, наконец, найти нужного актера, стремится работать по-своему, никого, кажется, не копируя, никому не подражая" (Ялугин Э. Вступление в творчество // СБ. 18.VI.1981).

"...Кінарэжысёр Аляксандр Карпаў, аналізуючы творы маладых рэжысёраў [на пасяджэнні мастацкага савета "Беларусьфільма", дзе абмяркоўваліся творчыя дэбюты], зазначыў, што... вельмі важна, каб прафесіяналізм, да якога павінен імкнуцца кожны творца, не ператвараўся ў халоднае рамяство, калі ўсё робіцца па вядомых шаблонах і стандартах. А.Карпаў адзначыў, у

прыватнасці, акцёрскую свежасць у навеле, знятай У.Коласам ("Акцёры паводзяць сябе не як акцёры і трымаюць работу на інтанацыі праўды"), і разам з тым знаёмасць, стэрэатыпнасць кампазіцыі і мантажу — а гэтага не хочацца ў маладога творцы бачыць... У простым сюжэце пісьменнік раскрывае востры сацыяльны і маральны канфлікт... Маральны канфлікт у душы Андрэя тут выходзіць на першы план, і сапраўды прываблівають у гэтай кароткай экраннай навеле натуральнасць, шчырасць паводзін герояў, праўдзівасць паказу вясковага побыту. Менш удаліся рэжысёру сцэны масавыя (праўда, іх і нямнога) і... эпізоды сімваліка-метафарычнага гучання (сны маленькага хлопчыка, закадравы голас бабулі, якая расказвае казку пра дзіўны клубок, ад якога залежыць лёс прыроды, і г.д.)" (Нячай В. Кінематаграфічнае папаўненне // ЧЗ. 16.IX.1981).

"...Першая работа — і па творы такога аўтара! Смела. Амаль саманадзейна... Паглядзеўшы фільм, не магла не паверыць: так, гэта — Якуб Колас. Гэта Беларусь. Героі фільма — не толькі Андрэй Плех... ягоная жонка... Максім Заруба... але і лес (то заліты сонцам, то пахмурны, сціішаны), і ўтоптаны шлях, па якім ідуць і ідуць дні, гады чалавечага жыцця, і рака-прыгажун Нёман, і малады, стромкі дубок... Сюжэт... трагічны ў сваёй паўсядзённасці.... Унутраная барацьба, у якой перамагае сумленне, і ёсць той балючы стрыжань, што трымае, спалучае неишматлікія падзеі... Рэжысёр прачытаў апавяданне дакладна, прачытаў не абыякавымі вачамі, а — сэрцам. Варта адзначыць сапраўдную творчую ўдачу артыста Дзяржаўнага тэатра імя Якуба Коласа Б.Сяўко. Ягоны герой... мала дзейнічае, яшчэ меней гаворыць і шмат пакутуе, думае. Гэта ўдала перададзена штохвіліннай нервовай засяроджанасцю на адной і той жа думцы, яго жэстамі і мімікай. І яшчэ — голасам, словамі Якуба Коласа за кадрам. Фільм атрымаўся. І спадабаўся. Сваёй палкасцю, напружанасцю — не той, якую абумоўлівае вастрыня сюжэта, а ўнутранай, душэўнай" (Бондар Т. З любоўю да слова песняра // Беларусь. 1981. № 10. С.19).

"Як вядома, Колас быў адным з тых народных пісьменнікаў, — піша Кандрат Крапіва, — які змог праз дзіравае адзенне ўбачыць чалавечае сэрца працоўнага беларуса, на ўвесь рост намаляваць яго партрэт і паказаць усяму свету". Ён быў вялікім майстрам у раскрыцці псіхалогіі чалавека... Цяжкае ўнутранае становішча свайго героя пісьменнік перадае праз стан прыроды, праз сумны асенні пейзаж... На жаль, у кінастужцы глыбока не параўноўваецца псіхалагічны стан героя з навакольнай прыродай. Мы толькі знешне бачым, што Андрэю цяжка за зроблены ўчынак... Не зусім удала ў фільме інтэрпрэтаваны сімвалічныя сцэны... Таму адчуваецца некаторае спрашчэнне літаратурнага твора. Сацыяльна-маральны канфлікт... можна было паказаць больш глыбока і яскрава. Канфлікт гэты праяўляецца паміж Максімам Зарубам і аб'ездчыкам. Заруба — справядлівы ў адносінах да людзей, пратэстуе супраць прыніжэння і здзекаў з чалавека. Пратэст яго набывае форму адкрытай сутычкі двух класава-варожых людзей. Вобразнаму выяўленню характару Зарубы ў фільме менш удзяляецца ўвагі, чым паказу духоўнай драмы Андрэя. Нягледзячы на пралікі, трэба адзначыць імкненне маладога рэжысёра да самастойнага пераасэнсавання вядомага твора, да пераносу складаных жыццёвых з'яў на экран. Коласаўская мова, якая гучыць з экрана, трапна перадае самабытную сялянскую гаворку. Значную ролю ў раскрыцці характару герояў фільма адыграў удалы выбар выканаўцаў галоўных роляў... Артысты беларускіх тэатраў... Б.Сяўко... В.Петрачкова... А.Мілаванаў... і іншыя, якія стварылі цікавыя рэалістычныя вобразы... Імкненне да асабістага ўспрымання рэчаіснасці, увага да псіхалагічнага стану чалавека, да патаемных глыбінь яго душы... сведчаць аб тым, што ў наш беларускі кінематограф прыйшоў таленавіты рэжысёр" (Васількевіч А. Праз асабістае ўспрыманне: Героі песняра на экране // Звязда. 7.I.1982).

Библиография: Ігнатовіч А. "Малады дубок" на экране // ЛіМ. 12.VI.1981; Нячай В. Купала, Колас, кіно // Полымя. 1983. № 5. С. 170.

A film novella after the story under the same title by the classical Belarusian writer Ya. Kolas about the fate of a Belarusian peasant. REVIEWS: the film was made for the writer's centenary; the director who made his debut in the cinema created an original work preserving the spirit of the primary source and interpreted the story in an adequate and interested fashion; not enough attention is paid to the details of everyday life; there is freshness and authenticity in the actors' work but simultaneously, the composition and montage are stereotypical; one is attracted by the truthfulness in showing rural life; less successful are the mass scenes and the scenes with a symbolical metaphorical ring; one of the film's agents is Belarusian nature; the writer shows a person's inner state through the state of nature, the director did not make use of this device; one is attracted by the film's inner emotional intensity; the drive towards personalized perception of reality, attention to a person's psychological state and the secret depths of his soul is characteristic of the director.

ПЕРВОЙ ПО РОСЕ ПРОШЛА КРАСАВИЦА (ПЕРШАЙ ПА РАСЕ ПРАЙШЛА ПРЫГАЖУНЯ) (A BEAUTY WAS THE FIRST TO WALK WHILE THE DEW WAS STILL ON THE GROUND) — обычн., цв., 3 ч., 792 м.

По заказу Высших двухгодичных курсов сценаристов и режиссеров при Госкино СССР.

Сц. Е.Митько; реж.-дипл. **Виталий Дудин**; оп. В.Спорыщков; худ. Г.Семенов; втор. реж. Б.Берзнер; втор. оп. Л.Лейбман; худ.-грим. Н.Сипегова; худ. по кост. Н.Ищенко; звукооп. Б.Шангин; монт. Т.Ширяева; ред. Р.Романовская; дир. А.Захорошко; худ. рук. Н.Михалков. В ролях: Л.Дмитриева (Настя), Ф.Воронецкий (Виктор Иванович), Т.Муженко (Матрена), Ю.Баталов ("ночной гость"), Ю.Сидоров (бригадир), Аня Новодворская (Люська), Дима Галицкий (Вовка).

Киноновелла.

Экранизация по мотивам рассказа В.Кобликова "Баюн-трава".

Настя, вдова средних лет, купается в речке. Приходят маленькие брат с сестрой (Вовка и Люська), и Вовка просит ее, чтобы не пускала к себе их папку, который, по словам дочек Матрены — Настиной соседки, — к ней ходит (мамка их в больнице). Настя говорит, что зря он повторяет, что болтают другие. Вовка, проклиная Настю, бросает ее одежду в воду. Бригадир определяет к Насте на постой на одну ночь ученого-энтомолога Виктора Ивановича. Многодетная Матрена советует Насте рожать, пока годы позволяют, — хотя бы от постояльца: он мужик видный, — и бабы грязью поливать перестанут. Вечером за столом Виктор Иванович рассказывает ей, почему приехал сюда: его молодость прошла в деревне — захотелось посмотреть, кто первым свой след на росе оставит (если красавица — к любви жаркой, вечной и т.д.). Он холостяк, много ездит. Настя рассказывает, что муж был намного старше ее, умер от фронтовой раны, а она никак не может его забыть. Настя стелит постояльцу в хате. Ночью оба долго не могут заснуть. Через окно к Насте влезает "ночной гость", обнимает, целует. Она сопротивляется, бьет его. Виктор Иванович велит "ночному гостю" уйти. Настя просит уйти и его, плачет. Рано утром она опять купается. Появляются Люська и Вовка, который говорит, что Матренины

девчонки дразнят его с сестрой, будто их отправят в детский дом. Настя провожает Виктора Ивановича с Люськой на руках, он говорит, что первой по росе прошла красавица.

Библиография: Нячай В. Кінематаграфічнае папаўненне // ЧЗ. 16.IX.1981.

A film novella after V.Koblikov's story *The Sleeping Grass* about a rural middle-aged widow.

ПОЛОВОДЬЕ (ПАВОДКА) (HIGH WATER) — цв., кашетир., 14 ч. (2 сер.), 3793 м (1-я сер. — 1900 м, 2-я сер. — 1893 м), в/э 16.I.1981 г.

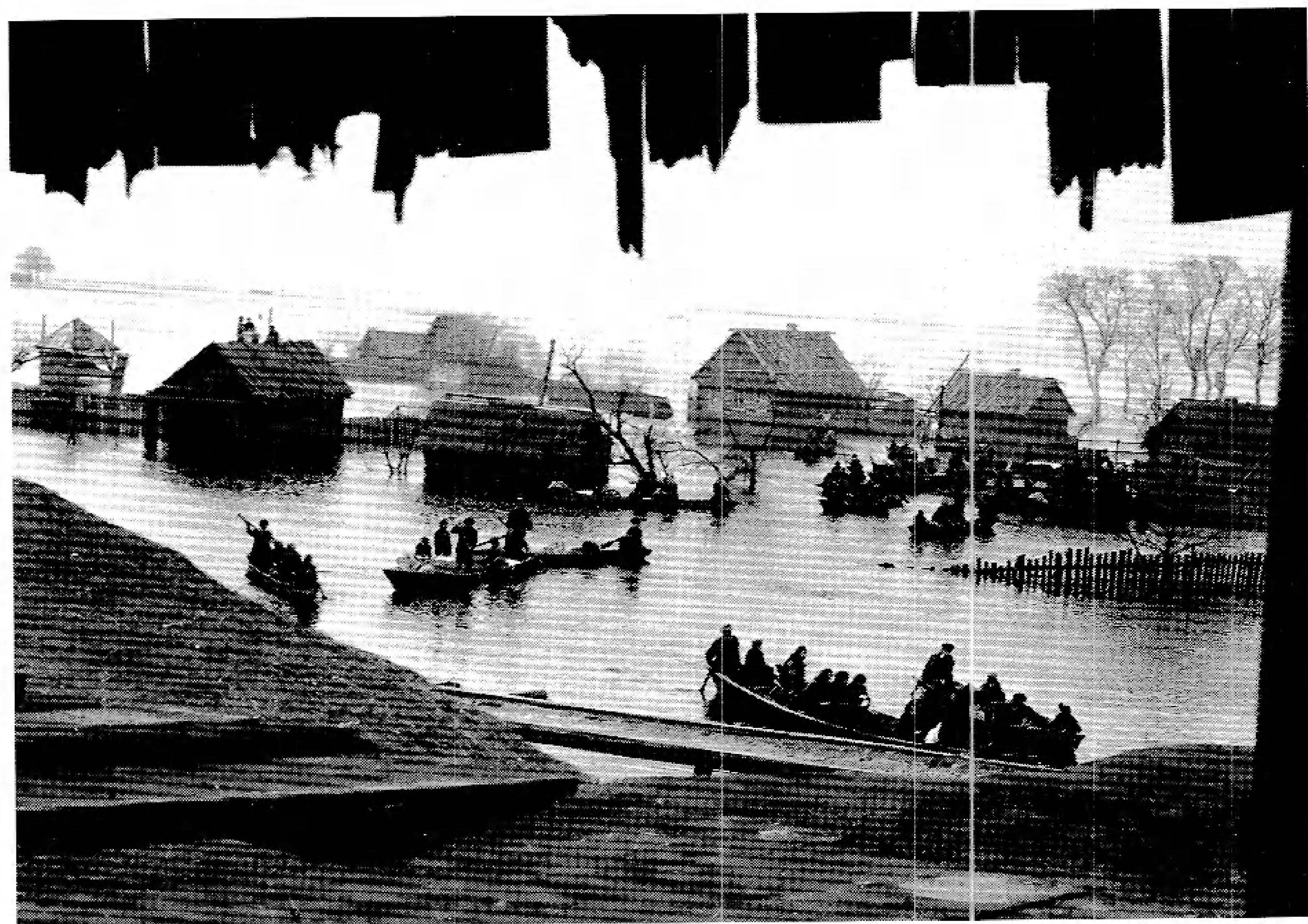
Др. назв. "Полесье".

Сц. В.Адамчик, В.Козько, Ф.Конев; реж. **Виталий Четвериков**; оп. Ю.Марухин; худ. А.Чертович; комп. А.Муравлев; звукооп. Б.Шангин; втор. реж. Е.Грибов; втор. оп. Е.Фомин, В.Таланов; худ.-грим. Л.Емельянов; худ. по кост. А.Грибова; худ.-декор. Л.Забавский, В.Крупник; монт. А.Можейко, О.Решетникова; ред. Р.Тармола; дир. С.Тульман. В ролях: А.Бабкаускас (Матвей), Н.Егорова (Алена), Н.Вавилова (Надя), П.Кормунин (Демьян Махахей), Б.Невзоров (Василь Барздыка), С.Юркевич (Аркадь Барздыка), А.Иноземцев (Бортник), Г.Кураускас (Величко), В.Шелестов (Павел Комов); Ю.Платонов, В.Кулешов, А.Ванин, М.Захаревич, А.Биричевский, М.Пастухова, Ф.Воронецкий, Л.Писарева, С.Станюта, Г.Макарова, Вадик Ковалев; В.Сичкарь, А.Беспалый, Н.Розанцева, А.Беляев; Л.Кормунина, Т.Букатина, Л.Мелешко, А.Кораблева, И.Смушкевич, А.Кашперов, М.Пастревич, Г.Овсянников, А.Мирончик, М.Сапожникова.

Кинороман.

Приз творческому коллективу "за лучший фильм о людях села" на XIV ВКФ (Вильнюс, 1981).

Во время небывалого половодья над родной полесской деревней Князьбор на вертолете вместе с управляющим мелиоративным трестом Бортником и одним из руководителей республики Быличем пролетает молодой ученый Матвей Ровда. Он назначен начальником СМУ и будет проводить здесь в жизнь свои научные идеи. На не залитом водой кладбище, где спасаются жители Князьбора, Демьян Махахей ругается с Аркадем Барздыкой из-за того, что тот привез сюда свиней. Односельчане поддерживают Демьяна. Вода идет на убыль. Ровда приводит в Князьбор рабочих и технику. В доме Демьяна, где он вырос после гибели родителей в болоте, Матвей говорит его дочери Алене, что приехал жениться на ней. Во время танцев на берегу реки Матвей приглашает Алену. Василь Барздыка сообщает ей, что едет учиться в лесной техникум. Между ним и Ровдой происходит стычка. Начинается мелиорация. Бортник говорит, что скоро в Князьборе наступит новая жизнь. Надя, младшая сестра Алены, просит Матвея не ходить за той: у Алены есть жених. Бортник требует от Матвея срочно осушить 760 га под пашню. Тот считает, что для поддержания экологического равновесия нужны водохранилище и водоприемник, поэтому в такие сроки не уложиться. Бортник утверждает: если Матвей поможет скорее дать хлеб, им увеличат капиталовложения, поэтому с водохранилищем можно подождать. Во время поездки по болоту на вездеходе дед Трофим признается Матвею, что хотел бы жениться на вдове Алевтине (он тоже вдовый), на которой собирался жениться еще в молодости, но сваты, перепутав, сосватали ему другую. Матвей обещает ему помочь. Он встречается с Аленой, их видит Алевтина, и о свидании узнает весь Князьбор. Отец ругает Алену: в их семье никогда не было обманщиков, предателей. Гидрогеолог Величко, возмущенный тем, что творят Бортник с Ровдой, собирается доложить об этом в верхах. Идет корчевка леса. Демьян напоминает Матвею, что именно в этом месте погибли его родители: надо поставить оградку. Ровда отказывается валить заповедный Княжий бор, но Бортник решил построить на этом месте новое село, поскольку не хочет отводить под него осушенные земли: они слишком дорого достались, — и приказывает Ровде. Бродя по бору, тот вспоминает, как даже в тяжелые послевоенные годы мужики не срубили его на продажу. Алена, живущая теперь с Ровдой в его вагончике, просит Матвея опомниться, не губить Княжий бор, но он считает, что люди поймут: он делает это для их блага. В деревню, узнав об отношениях Алены и Матвея и угнав машину, приезжает Василь. Дед Трофим и Барздыки зовут на помощь, боясь, как бы не случилось убийства или увечья. Но Василя перехватывает и увозит милиционер. Алена говорит Матвею, что он думает не о ней, а о болотах, не видит людей, что он не человек, а машина. В перерыве заседания Совмина Величко критикует Бортника: в Князьборе пересушена земля.



Кадр из фильма

Тот возражает, что это лишь малая часть Полесья. Величко заявляет: как опасно, если так рассуждают и в других местах, что опасны именно такие карьеристы, как Бортник, а не Ровда. Возвратившись в деревню, Василь уводит Алену из вагончика Матвея. В январе 1966 г. Ровда докладывает Бортнику, что 760 га пашни готовы. Тот отвечает, что времена меняются: если бы он доложил год назад — был бы героем. Весна. Матвей предлагает своему другу Павлу Комову работать в Князьборе. Дед Трофим ставит оградку на месте гибели родителей Матвея: тому все некогда, а люди считают, что забыл. Начинается пыльная буря. Аркадь Барздыка издевается: как в Африке. Матвей бросается в драку. Василь защищает отца. Демьян разнимает их. Надя утешает Матвея.

На совещании в правительстве Былич докладывает, что создан специальный главк по мелиорации, навсегда исключается термин "осушение". Назначен новый руководитель треста вместо Бортника — Рудов. Величко предлагает, чтобы Ровда сам исправлял свои ошибки. Того назначают директором вновь создаваемого в Князьборе совхоза. Матвей просит поставить начальником СМУ Комова. Он жалуется Павлу, как ему тяжело, но уйти не имеет права: он в долгу перед покалеченной землей и не должен больше ошибаться. Он считает, что водохранилище строится не там. Василь говорит Матвею, что им не жить в одной деревне — пусть уезжает. Матвей советует тому не дурить, заняться делом. На совещании в главке Ровда предлагает перенести водохранилище: осушенные земли дали только два урожая и выдохлись, и он хочет сохранить лучшие торфяники. Рудов соглашается с ним. Матвей находит в лесу поваленное деревце рябины: так удобнее заготавливать. Он пытается выяснить, кто мог это сделать. Аркадь Барздыка говорит: бульдозером можно было деревья валить, а людям нельзя? Демьян возмущается: раньше такого не бывало. Дед

Трофим считает, что это делает Василь — со зла. Матвей жалуется Алене, что ему плохо без нее. Она укоряет, что тот все в Князьборе нарушил: понимает и стариков, которые любили все прежнее, даже болото, и молодых, кто, как Надя, тянется за Матвеем, но сама не там и не тут. Василь застает в лесу отца, ломающего рябину, и предупреждает, считая, что тот всю жизнь "хапал", что плохо лежит (им, детям, стыдно было людям в глаза смотреть), чтобы больше не смел ломать деревья. Увидев, что по приказу Комова продолжают валить лес (нового проекта водохранилища еще нет, а людям надо платить зарплату), Ровда распоряжается сносить старую деревню. Рудов, приехав в Князьбор, упрекает Матвея, что тот и СМУ прибрал к рукам, что Комов просит освободить его от занимаемой должности. Матвей возражает, что отвечает здесь за все. К нему приходит Василь: корни деревьев в лесу не достают до воды — надо спасать. Матвей говорит, что предложил в райисполкоме его кандидатуру на должность лесника. Надя сообщает Матвею, чтобы обратить на себя его внимание, что выходит замуж за Павла. Но Матвей только рад: теперь тот не уедет; обещает дать им отдельный коттедж и сыграть комсомольскую свадьбу. Надя всерьез решает выходить за Павла. Сын Алевтины забирает ее в город. Матвей напрасно пытается уговорить его остаться в Князьборе. Трофим и Алевтина прощаются: теперь уж вряд ли увидятся. Матвей просит прощения, что не выполнил просьбу Трофима. На свадьбе Нади, выкупая невесту, Ровда говорит, что платит долг: односельчане поставили его на ноги — вокруг лежат поля, скоро заплещется озеро. Аркадь упрекает его, что пускает под воду вскормившую его деревню. Со словами, что ему горько это слышать, Матвей уходит со свадьбы и видит, что Трофим покидает село: Алевтина умерла, Ровде он не нужен. Матвей просит его жить с ним (Павел ведь уходит): жили они без хлеба, без обуви, без хаты, а друг без друга не выжить. К деревне подлетает вертолет. Сельчане обсуждают, в чем дело. Аркадь убежден, что начальство летит снимать Ровду. Барздычиха утешает Матвея. Алена говорит: ведь не для себя тот старается. Василь ревнует. Алена убеждает его: она его ребенка под сердцем носит и еще семерых нарожает, но Матвея в обиду не даст — сына родит, Матвеем назовет. Рудов предлагает Ровде переходить в трест, но тот отвечает, что у него много еще дел в Князьборе.

"...Работа незвычайная для беларускага кіно... У "Паводцы" ёсць свой герой. Гэта — беларускае Палессе. Гэта — Зямля, зялёны дом чалавека. Герой, безумоўна, прыгожы, нацыянальны, рэальны. Але прыгажосць гэтая мае дзве іпастасі. Яна адначасова прадстае і моцнай і слабой. Моцнай, таму што мы не можам уявіць сабе жыцця без яе; слабой, таму што яе лёгка знішчыць... Такім чынам, у гэтым творы сутыкаюцца, і сутыкаюцца драматычна, дзве стыхіі: цудоўнай прыроды і пераўтваральнай сілы чалавечай дзейнасці... Калі б гэты фільм быў нямы... яго змест, псіхалагічная атмасфера, маральная накіраванасць усё роўна былі б зразумелыя. Бо ідэю аисчадных адносін да зямлі, кроўнай сувязі з традыцыямі, з мінулым нясе і адлюстроўвае выяўленчая тканіна. Маляўніча, вобразна... У карціне адметная работа мастака... і аператара... і калі мы бачым, як... бяздумна гіне прыгажосць — ніякія словы не здольны выказаць больш, чым выказана адлюстраваным... Грамадская праблема паўстае ва ўвесь рост. І менавіта яна хвалюе стваральнікаў фільма... Мяняецца паняцце традыцый, паняцце дазволенага і недазволенага — і гэта самае цяжкае, самае складанае, што можа паказаць мастацтва, што можа ўбачыць мастак. Словамі такія рэчы выказваюцца, як правіла, вельмі цьмяна або дэкларатыўна, у "лоб". Іншая справа, калі сэнс таго, што адбываецца, прыходзіць праз вобраз, праз жывы, рэальны паказ жыцця. Носьбіты і выказнікі гэтай праблематыкі ў карціне — тры іпастасі народнай свядомасці на пераломе іх жыцця... Два роды — Махахеі і Барздыкі — увасабляюць добрыя, справядлівыя, народныя асновы і моцныя, нават эгаістычныя, чэпкія "для сябе" адносіны да жыцця... І Дзям'ян Махахей... і Аркадзь Барздыка... іх жонкі, асабліва Барздычыха ў выкананні Галіны Макаравай... яе сын Васька... Гэта ўсё дужыя народныя характары. І адносіны між імі, перапляценні іх лёсаў — своеасаблівая сямейная сага, якая развіваецца самабытна і цікава. Мацвей Роўда... вобраз, які нясе "цяжар адказнасці" новага пакалення за неабдуманыя ўчынкі, хоць яны і апраўдваюцца вялікай мэтай... Нездарма ў гісторыі паражэння Мацвея і ў выпраўленні ім сваіх памылак аўтары фільма адмаўляюць яму ў простым чалавечым асабістым шчасці... Махахей і Барздыкі такіх унутраных супярэчнасцей не адчуваюць. Іх мэта — захаваць сваю традыцыйную свядомасць, духоўны ўклад жыцця, у правільнасці якога яны не сумняваюцца. У поліфаніі з гэтымі трыма лініямі ідзе дзіўна кранаючая лірычная (перш за ўсё таму, што амаль без слоў) тэма кахання старога Трафіма і старой Аляўціны — светлых, прыгожых людзей, якія пражылі сваё жыццё цяжка, але з годнасцю... Не выпадкова і лепшыя моманты ў дзейнасці Мацвея Роўды ў Князьборы звязаны з паходамі па балотах у суправаджэнні дзеда Трафіма, у размовах з ім. Бо ў гэтыя моманты адчуваецца гармонія чалавечых адносін, адносін чалавека і прыроды... Хочацца ўспомніць кінадылогію... "Твой сын, Зямля"... Але калі ў адным выпадку мы сустракаемся з маналітным, нават некалькі аднапланавым героем, які нясе ў грузінскім фільме ідэю... дабратворнай пераўтвараючай сілы, то ў беларускай карціне герой іншы — надламаны, супярэчлівы, які не змог дасягнуць узроўню маральнага ідэала, які адступае перад героем больш грандыёзным — прыродай, зямлёй. Можна спрачацца і аб правамернасці такіх суадносін сіл у грамадскім канфлікце... Але тое, што менавіта такая яго пастаноўка выклікана вялікай трывогай за захаванне Палесся, трывогай за захаванне ў душах чалавечых характарства, — сумненняў не выклікае" (Міхайлава Т. Зямля не даруе... // ЛіМ. 26.VI.1981).

"Очень точно несколько лет назад сказал... [наш] старейший драматург Константин Губаревич: "На белорусской студии иногда опасаются "национальной ограниченности", хотя эта опасность ей никогда не угрожала. Если чего и не хватало белорусской студии, так это интересных... фильмов о Белоруссии. Были фильмы с местом действия в Италии, Африке, Америке, Заполярье, Заволжье, а белорусского Полесья по-настоящему так и не видели"... Может быть, впервые за последние годы с экрана повеяло стихией белорусской речи, горячим дыханием народной жизни, кипением острых проблем... Именно поэтому так интересно — и, кстати, тоже почти впервые — заявили о себе до этого лишь изредка снимавшиеся белорусские театральные актеры, создав глубокий и объемный "второй план"... Связанные "корневой системой" с традициями, историей, культурой своей республики, белорусские актеры понадобились белорусскому кино, когда оно, наконец, решилось заговорить своим голосом, о своих проблемах... Авторы... постоянно совмещают "глобальный" взгляд на проблемы Полесья с подробным, богатым на сочные детали рассказом о жизни деревни Князьбор... широкую панораму народной жизни — с историей души главного героя... С его появлением в фильм врывается горячий, прерывистый ритм, похожий на учащенный пульс человека. Этот ритм — своего рода кардиограмма души героя. Главное, определяющее качество его характера — это умение взвалить на плечи больше других и тянуть, тянуть, пока хватит сил... Беда Матвея в том, что самый короткий путь к цели показался ему однажды и самым праведным... Мелиоративный плуг, пущенный холодной рукой, прошелся не только по кочкам и трясине, но и по душам людей, по народной нравственности, воспитывавшейся в гармоничном согласии с природой. Да и для Матвея не прошли бесследно его близорукие, поспешные действия. Он ведь не только Княжий бор подрубил под корень, но и подсек свои собственные корни, связывающие его с землей, с малой родиной... Перед исполнителем главной роли... стояла очень трудная задача — сыграть трагический, изломанный характер, здоровый в своей основе... Ключевой стала сцена из второй серии, когда Матвей, начинающий осознавать свои ошибки, встречается с однокашником... таким же слепым, нерассуждающим ис-

полнителем чужой воли, каким Матвей был недавно еще сам... И все же в целом в актерской игре не хватает полутонов... Именно поэтому некоторые поступки... Матвея остались не до конца объясненными. Актер словно "перепрыгивает" с одного состояния на другое, минуя подробности душевных переживаний своего героя... Только ли в максимализме героя здесь дело, как неоднократно подчеркивают авторы?.. Актер не всегда смог объяснить эти "фигуры умолчания", ему не везде удалось "заземлить" драматургический материал роли, воспаряющий иной раз в область чистой публицистики. Это снизило накал картины — безусловно талантливой, острой, но лишенной той гармоничности, которая труднее всего дается в искусстве..." (Павлючик Л. Перед выбором: Современный герой в фильмах "Третьего не дано" и "Половодье" // ЗЮ. 3.IX.1981).

"...*Может быть, стоило отдать эту тему документальному кино и не браться за ее поэтическое и публицистическое осмысление? Но тогда мы многого не узнали бы о людях, истинных героях битвы... не заглянули в их души и глаза... В центре обоих фильмов ["Половодье" и "Третьего не дано"] стоит яркая фигура человека, чьи усилия направлены на благо людей, а личная жизнь аскетически сурова, наполнена противоречиями, ошибками и борьбой. Современный герой, каков он? Такой, как Корж и как Матвей, — отвечают нам создатели фильмов. Человек, который кому-то кажется наивным. Чудак, сознательно отказывающийся от благ. Для тех, кто привык в своей жизни все мерить понятиями "достал — добыл", действительно труднодоступна мотивировка поступков таких людей... Искали они выгоду? Нет. Нашли удовлетворение в сознательной жертве? Несомненно. Но легко ли любому из нас сделать нечто подобное? Глубоко убеждена, что таких людей надо воспевать... чтобы будоражить сытых и спящих, чтобы напоминать об истинной сути борца за идею... Все сцены, связанные с показом настоящих трудностей белорусской деревни, очень правдивы. Они вызывают доверие к создателям фильма. К тому же, в "Половодье"... природа снята оператором... с большим поэтическим вкусом... Не полюбить такие места нельзя... Но что же вызывает протест зрительного зала, неприятие, скептические улыбки? На мой взгляд, это связано со слишком прямолинейным, неубедительным, легким выходом из трудных житейских ситуаций... В сценариях обоих фильмов есть рыхлость, нечеткость позиции, усугубленные, по-видимому, при режиссерском монтаже. И все-таки... этими фильмами белорусская киностудия сделала серьезный шаг к поискам своей темы и своего стиля в киноискусстве" (Орлова Т. Человек на все времена // ВМ. 29.X.1981).*

"Князьбор — чароўная, старадаўняя назва. І сімвалічная. Бо проблема, якую імкнуцца закрануць аўтары, — больш шырокая, чым толькі адлюстраванне жыцця жыхароў адной вёскі. Гэта надзвычай актуальная сёння... праблема экалагічнага крызісу... Бадай, упершыню ў беларускім кінамастацтве (ды і не толькі ў беларускім) яна паказана на экране з такой вастрынёй і так панарамна... Мабыць, упершыню на нашым экране мы бачым такога героя — шчырага, сумленнага і разам з тым трагічна вінаватага перад людзьмі і сваім уласным сумленнем. А.Бабкаўскас стварае вобраз чалавека некалькі незвычайнага для экраннага героя — знешне ён не вельмі абаяльны, нейкі ўнутрана засяроджаны, зацяты, мала кантактны з навакольнымі. Але да Роўды цягнуцца людзі... Хацелася б толькі, каб у нейкія моманты герой быў больш адкрыты для гледачоў, больш бачным стаў бы працэс яго ўнутранага асэнсавання падзей. Інакш экранны Роўда часам здаецца ў чымсьці аднастайным у сваёй псіхалагічнай замкнёнасці і маўклівасці. Рэжысёр... вялікую ўвагу ўдзяліў распрацоўцы характараў князьборцаў, для якіх пытанні экалогіі — гэта не абстрактныя навуковыя праблемы... Пэўна, менавіта да створаных [Г.Макаравай і П.Кармуніным]... вобразаў можна аднесці словы рэжысёра: "Існуе нейкая трохмерная сувязь: прырода, род, чалавек. Чалавек — маецца на ўвазе кожны сённяшні чалавек, яго карані. І я імкнуўся праакцэнтаваць гэту непарыўнасць чалавека з прыродай, з месцам, дзе ён нарадзіўся і жыве. Гвалтуючы, разбураючы прыроду, ён і ў сабе разбурае, выкарчоўвае традыцыі і памяць сваю"... Вобразы... сяцёр Алены... і Надзейкі... менш распрацаваныя і ў сцэнарыі, і на экране. Мы мала што даведваемся пра іх, акрамя іх эмацыянальных адносін да Мацвея, ды і то часам слаба псіхалагічна матываваных. Не вельмі стасуюцца да агульнага — суровага і строга рэалістычнага — стылю фільма ўстаўныя сцэны ўспамінаў-уяўленняў Роўды пра сваіх бацькоў... Гэтыя сцэны-ўстаўкі вырашаны ў метафарычна-рамантычным ключы і здаюцца ўзятымі з нейкай іншай карціны. Часам паслабляюць агульнае напружанае дзеянне і сцэны вытворчых пасяджэнняў, даволі-такі схематычныя... Але ўсе гэтыя недахопы, як кажуць, на перыферыі фільма. Галоўнае ў ім удалося... Рэжысёр... паказаў сваё ўменне суаднесці маштабнасць распрацоўваемай тэмы з псіхалагічным даследаваннем свету асобы" (Нячай В. Жыццё спрадвечная праблема // ЧЗ. 1.XII.1981).

"Кинодилогия представляет собой этап на пути творческих поисков белорусских кинематографистов, когда старое и новое образуют своеобразную конфликтную ситуацию, выход из которой весьма затруднителен как для режиссера... так и для исполнителей ролей... Это отрицательно отразилось на композиции и трактовке образов, прежде всего — образа центрального героя. Композиция осталась фрагментарной, перенасыщенной событиями, не всегда обязательными сюжетными линиями. Действие можно, в сущности, оборвать на эпизодах, когда стали очевидными ошибки в планировании мелиоративных работ... Конечно, многие подробности его [героя] биографии тогда не стали бы нам известны, но пафос фильма... был бы ясен... Противоречия в решении основной линии... усугубились еще тем, что в исполнении А.Бабкаускаса Ровда — человек зрелый и, думается, понимающий последствия грубого, ненаучного вмешательства в природу. Поэтому все его последующие покаянные действия кажутся волевым решением драматургов и режиссера, а не следствием развития характера. Если же "закрыть глаза" на такое раздвоенное развитие главного конфликта произведения, то в экранной судьбе Матвея немало интересного... Я не говорю... об отношениях... деловых. Они в фильме решаются на уровне информационных сообщений... Матвей должен был вступать в конфликт со своими земляками, родными, близкими людьми. Главное дело... отвоевать землю у болот, дать людям хлеб, на месте старых хат построить современную деревню. А разные тонкости — человеческие привычки, психология, традиции — его волновали меньше. Выпрямив таким образом характер, авторы фильма стали усложнять его интимными линиями и связанными с ними конфликтами. Это повлекло за собой многотемье и разностильность. Порой иные "побочные" линии интереснее главных (...деда Трофима и Алевтины... или Василя Барздыки, каким его представил... Б.Невзоров... Барздычихи... и др.). На протяжении фильма Василь Барздыка и Матвей Ровда конфликтуют из-за красавицы Алены. Эта ситуация способствует выявлению характеров обоих, но сама Алена — существо без характера и своего отношения к жизни. Единственное ее желание — жить, как другие до этого жили. Это звучит неубедительно. Равно неубедителен и ее уход от Матвея к Василю и покорная ему верность потом. Далекая от совершенства, полемичная по концепции картина убеждает авторским пафосом и зрительными образами тогда, когда уничтожаются вековые деревья Княжьего бора. Эти деревья приобрели в фильме символический смысл. Множество сложных перипетий, линий и судеб, произнесенных с экрана спорных и бесспорных истин не создают такой тревоги за природу, как падающие под экскаваторами мощные дубы, срубленные рябины, на которых ягоды рдеют кровавыми слезами. И еще — страшные кадры опустошаемой ветром пересохшей земли. После них уже не надо эмоциональных добавок, чтобы крикнуть: человек, остановись! делай все по-хозяйски! думай о дне сегодняшнем, завтрашнем, обозримом и необозримом будущем... В этом и видится актуальность нового фильма..." (Бондарева Е. Преодоление: Сценарий — режиссура — фильм // Неман. 1982. № 4. С. 154—155).

"Фильм... целиком лежит в русле "большой нацио-

нальной темы", говоря словами Мележа... Фильму не откажешь в событийной динамике: ...что ни сцена, то перепады страстей, выяснения отношений... История, положенная в основание сюжета, не может не впечатлять... Тут не просто наложение на производственные дела драматических поворотов личной судьбы (или наоборот), как бывает в эпигонских фильмах "производственной темы", а попытка рассмотреть крупную проблему во всех ее жизненных связях. И характер взят под стать замыслу. Главный герой... человек, уверенно чувствующий себя в жизни, нетерпеливый в исполнении им задуманного, нетерпимый к чужому мнению... Коллизия подлинно драматическая, а уж о жизненности ее и говорить не приходится. Аналогичные сюжеты доводилось видеть в фильмах разных студий... Но авторы "Половодья" не довели разговор до конца с той же прямотой и бескомпромиссностью, что были заявлены ими в зачине. Разочарование вызывают заключительные сцены... Подобная попытка счастливого завершения ленты размывает драматизм ситуации... Если в фильме "Третьего не дано" намеренно мажорная интонация финала оправдана, так сказать, исторически (общий итог исторического служения героя не мог быть другим...), то в финале "Половодья" такой конец выглядит шитым белыми нитками... Дать по-настоящему почувствовать, с какими не только хозяйственными, но прежде всего нравственными потерями сопряжены последствия непродуманных мер, — не в этом ли была задача фильма? Подведя к благополучной черте главную сюжетную линию картины, авторы предельно усложнили так называемые "личные взаимоотношения" героев... Правда, тяга к благополучному финалу дала себя знать и тут... В искусстве — как в жизни: все накрепко спаяно. Вот почему огрехи в воплощении главной темы сказались в натяжках и несоответствиях побочных сюжетов... Как видим, современная тема оказалась камнем преткновения... Издержки ее освоения особенно очевидны на фоне заметной удачи ленты "Люди на болоте"... В чем же дело?.. Белорусские кинематографисты смело "выламываются" из потока повседневности. Им близки острые моменты человеческих переживаний, открытое противоборство позиций, накаленность чувств... Однако драматический ракурс требует исключительной точности — как в художественном видении исследуемых общественных проблем, так и в анализе душевных состояний героев. Вот здесь-то как раз и не всегда добирают... фильмы о современности" (Широкий В. Угол постижения // ИК. 1982. № 7. С. 35—38).

"Черная береза" и "Половодье" по первоначальному замыслу должны были стать эпическими кинороманами. В процессе осуществления первый стал социально-психологической, а второй — эпической драмой, что, впрочем, было в воле авторов, если бы основной конфликт оставался в них на должном уровне историчности и решался убедительно. Но и в том, и в другом фильме излишне значительное место заняли мелодраматические ситуации (любовные треугольники и четырехугольники), решенные, кроме того, в основном в традициях архаического жанрового канона. В обоих фильмах есть свои достоинства... Произведения В.Четверикова обычно очень эмоциональны. Он охотно пользуется масштабными —часто подлинно эпическими — средствами выразительности. Правда, в "Черной березе" они иногда диссонируют с общим жанровым ракурсом. И актеры играют там в разной манере. В "Половодье"... эпические средства выразительности более к месту. Грозная сила непокоренной природы, ее сопротивление необдуманному изменению, порой просто уничтожению, интересно отражены средствами в первую очередь пластическими. Но отмеченное явление неоправданной мелодраматизации мешает и в "Черной березе", и в "Половодье" показать историческое содержание современного героя достаточно убедительно" (ЖПБК. С. 18).

"Аўтараў фільма ніяк не папракнеш у слабым, павярхоўным веданні ўзнятай імі праблемы. І час, і месца дзеяння — канкрэтныя, не выдуманыя. Аднак бяда ў тым, што яны пайшлі па шляху, які ў мастацтве ніколі не прыводзіў да поспеху, — па шляху творчых кампрамісаў. Для дапытлівых мастакоў тут быў надзвычай удзячны матэрыял — паказаць, як на самых розных узроўнях, пераадольваючы складанейшыя канфліктныя сітуацыі, вырашалася вялікая народнагаспадарчая праблема — меліярацыя. Але аўтары фільма... як быццам спалохаўшыся таго, на што яны замахнуліся, вялікую праблему звялі да прыватнага выпадку. Нельга сказаць, што ў фільме... не былі выяўлены розныя пазіцыі па пытанню меліярацыі, але канфлікт... аказаўся размытым... Здрабненне канфлікта звузіла маштаб дзейнасці героя, збедненым аказаўся яго характар. У фільме ёсць смутныя намёкі, што ў цэлым план меліярацыі быў правільны, але бяда ў тым, што за яго ажыццяўленне іншы раз браліся такія гарачыя галовы... Таму ўся праблема і звялася да асабістых якасцей галоўнага героя" (Смаль В. "Кан'юнктурная" тэма // Звязда. 6.IX.1985).

Библиография: Четвериков В. "Половодье" // ИК. 1980. № 12. С. 48—52; Дзмітрыева Р. Лёс зямлі — лёс людзей // ЛіМ. 2.I.1981; Красінскі А. Кінагод-80: Здабыткі і праблемы // ЛіМ. 27.II.1981; Медведева О. Киногод-80: Раздумья и надежды // ВМ. 27.II.1981; Бондарава Е. У галоўных ролях — героі часу... // Звязда. 11.III.1981; Светлова Н. Половодье // СКЗ. 1981. № 10. С. 8—9; Крупеня Я. Сказ пра пераўтварэнне Палесся // Звязда. 24.X.1981; Павлючик Л. На родной земле // СЭ. 1981. № 22. С. 2—3; Курылева С. Человек на земле // Заря [г.Брест]. 2.XII.1981; Матвеев В. Большие задачи — большая ответственность // ТКиТ. 1982. № 12. С. 27—31; Зайцава Л. Меладраматычная сітуацыя ў сучасным фільме: Да праблемы змешвання жанраў // Весці АН БССР: Сер. грамад. навук. 1982. № 2. С. 89; Айзенштадт Г. Герой экрана — жизнь // Сов. Эстония. 10.III.1982; Бондарава Е. Параметры кінагероя: Дыялог кінарэжысёра з крытыкам // ЛіМ. 25.VI.1982; Бондарава Е. Пяць ракурсаў жыцця // МБ. 1983. № 6. С. 41; Майсееў У. Мая тэма — жыццё [Гутарка з В.Чацверыковым] // МБ. 1983. № 8. С. 13; Бондарева Е. К глубинам народной жизни // Неман. 1984. № 2. С. 156—163; Бондарева Е. Современник на экране // Неман. 1985. № 6. С. 151—152; Бондарева Е. Экран и современность: Проблемы и герои // СБК. С. 74—76; ЭнК. С. 185.

A film novel about the problems of the melioration of Belarusian Polesye. Directed by V.Chetverikov, a famous film director of the 1960's generation. The famous Belarusian writers V.Adamchik and V.Kozko co-authored the screenplay. Prize at the All-Union Film Festival. REVIEWS: the film focuses on the problem of the ecological crisis, which has been shown in the Belarusian cinema so sharply for the first time; this kind of hero has appeared for the first time, too: the director tried to show that by destroying nature a person destroys traditions and memory in him/herself; the notion of tradition, of what is accepted and not accepted is changing now; the people who express these problems in the film are rural people who try to preserve national self-consciousness and Mathew, a controversial character who expresses the theme of the tragic guilt, the burden of responsibility of the new generation for rash actions which can be accounted for by a great goal; the actors lack undertones; some of the protagonist's actions cannot be explained only by his radicalism as the authors try to do; the protagonist is shown as a mature man who understands the consequences of his actions, that's why his repentance looks like the authors' volitional decision; having straightened his character in reference to the main problem the authors started to make it more complex by intimate conflicts; the authors combine a "global view" of the problems of Polesye with a detailed narration about the life of the village of Knyazbor; the composition turned out to be fragmentary and overloaded with events; the authors reduced the big problem to a separate case and in doing so limited the scope of the hero's activities so that the whole problem was reduced to his personal qualities; as the film addresses people's life Belarusian theatrical actors manage to display their talents so brightly by creating a multi-dimensional and deep background; the idea of careful attitude to land, blood relationship with traditions is expressed first and foremost by the film's graphics (the work of the director of photography and the designer is excellent); all the debates which one can hear in the film do not arouse the same concern for nature as the sequences of the ancient forest which was being cut down and the over-dry land which is being laid waste by the wind.

ПРАЗДНИК ФОНАРЕЙ (СВЯТА ЛІХТАРОЎ) (A FEAST OF LANTERNS) — цв., обычн., 3 ч., 784 м, 28,5 мин.

Др. назв. "Тейсинтай" [яп. — солдат-смертник].

Сц. и реж.-дипл. ВГИК **Евгений Марковский**; оп. А.Рудь; худ. Л.Ершов; втор. реж. А.Лейзенберг; худ.-грим. Н.Немов; худ. по кост. П.Ларченко; монт. Л.Баринова; комп. И.Красильников; звукооп. Ю.Сбоев; ред. И.Дылевский; дир. Л.Щеглов; [худ. рук. С.Герасимов]. В ролях: Д.Харатьян (Виктор Лапшин), Е.Шинарбаев (Ёсио Ханаси), Д.Матвеев (Александр Комаров); А.Ольнов, В.Сичкарь, Б.Чунаев, И.Тарадайкин, А.Ван-Ли, А.Рогожкин, В.Ван-Ли, Д.Плотников, А.Воронин, И.Синайская.

Киноновелла.

Идут съемки фильма "Тейсинтай" ("Смертник"). Кто-то спрашивает, что такое "бон мацури"? Это старинный японский праздник: 15 августа горящие фонарики, на свет которых прилетает душа умершего человека, спускаются на воду и уплывают, освещая душам дорогу назад. Данные о героях: Ёсио Ханаси, 25 лет, родился в Нагасаки, бывший студент, а теперь тейсинтай. Японский офицер командует, чтобы из строя вышли те, у кого нет детей и кто не является единственным ребенком в семье, — это тейсинтаи. Август 1945 года. Первый дальневосточный фронт. Голос Левитана сообщает о капитуляции и параде победы. Данные о героях: Алексей Комаров, 1919 года, рядовой, и Виктор Лапшин, 1926 года, младший лейтенант. Танк Лапшина подрывает тейсинтай. Членов экипажа забирают в санбат. Около требующего ремонта танка остаются он и солдат десанта Комаров. Экипаж другого танка перекачивает у них горючее. Пока Комаров уходит за водой, в танк забирается, оглушив и связав Лапшина, Ёсио. Он немного знает русский и хочет поговорить — все равно, как. Ёсио считает, что они уже мертвы. Когда Ёсио выглядывает из танка, Комарову удается ранить его, бросив нож, но Ёсио угрожает убить Лапшина. Идет советская колонна. Солдаты считают, что воюют последний день: японский император сдался. Ёсио стреляет по колонне. К танку подходят советский и японский офицеры-парламентеры. Ёсио называет себя Хиросима-Нагасаки. Ему гарантируют жизнь и возвращение домой, если он прекратит бессмысленное сопротивление. Ёсио отвечает, что у него нет дома. Майор-грузин командует стрелять по танку, но Комаров напоминает, что там Лапшин. Солдаты пытаются добраться до танка. Лапшину удается освободиться. Угрожая гранатой, он требует, чтобы Ёсио сдался. Тот пытается выстрелить из пушки, и Лапшин взрывает гранату. Хроника возвращения солдат с войны. Фотография мальчика, анкета с пустыми графами. Кремль.

"На думку А.Карпава [у час абмяркавання кінадэбютаў апошніх гадоў], Маркоўскі "далей усіх пайшоў — хай і сімвалы, і абагульненні ў яго выпіраюць, хай карава, але вельмі смела і цікава"... [Тут] найбольш яскрава выявілася аўтарскае імкненне да падкрэсленых пошукаў у форме, да рэжысёрскага адкрытага самавыяўлення... Фільм вельмі імклівы па рытму дзеяння, у ім мноства востра эмацыянальных, хвалюючых момантаў. Разам з тым у нечым яму бракуе мастацкай цэласнасці, бо Маркоўскі занадта захапляецца рознымі кінематаграфічнымі "аздобамі", якія не складваюцца тут у адзіны мастацкі вобраз (асабліва ў фінальнай сцэне, дзе змантіраваны кароткія фрагменты хронікі, мільгаючыя ў імклівым рытме). І ўсё ж у цэлым ад фільма застаецца добрае ўражанне, ён запамінаецца і своеасаблівасцю аўтарскага почырку, і пэўнай арыгінальнасцю сюжэта" (Нячай В. Кінематаграфічнае папаўненне // ЧЗ.16.IX.1981).

A film novella about the events on the Soviet-Japanese front in 1945. REVIEWS: of all the debut films of the recent years this one most vividly demonstrated the aspiration for a daring search for new forms, for the director's open self-expression; the film lacks artistic integrity because the director is too keen on symbols and generalizations, cinematic "ornamentation", which do not make an integral artistic image; one remembers the film for the originality of the director's style.

ПРИКАЖИ СЕБЕ (ЗАГАДАЙ САБЕ) (ORDER YOURSELF) — обычн., цв., 14 ч. (2 сер.), 3652 м (1-я сер. — 1829 м, 2-я сер. — 1823 м), 134 (67+67) мин., в/э 21—22.X.1980 г.

По заказу Государственного комитета СССР по телевидению и радиовещанию.

Сц. Б.Александров [А.Бизяк]; реж. **Игорь [Исидор] Хомский**; оп. В.Николаев; худ. А.Верещагин; комп. Л.Захлевный; звукооп. В.Морс; втор. реж. В.Сюмаков; втор. оп. В.Головня; худ. по кост. Л.Горохова; худ.-грим. С.Михлина; монт. И.Аксененко; ред. Т.Смородинская, В.Гончарова; дир. И.Леоненко; худ. рук. Ю.Чулюкин. В ролях: В.Полетаев (Вишняков), З.Броварская (мама Вишнякова), Д.Германова (Ромашкина), Г.Штиль (Толпегин), А.Потапов (Иванчиков), А.Ярославцев (Сивков), В.Герасимов (Быков), А.Жданов (Кусков), В.Петренко (Шерстюк); Е.Баранова, В.Букин, Б.Владомирский, Г.Галкин, Л.Герасимчук, В.Глезер, В.Грицевский, И.Жаров, О.Задорожный, В.Кстаненко, Л.Лущик, В.Никитенко, Т.Павленкович, В.Тарасов, Р.Шмырев, П.Юрченков, Г.Добровольский, Б.Докальская, Л.Короленко, В.Кравченко, Т.Муженко, П.Романов, Е.Чухнов, К.Шишкин.

Телефильм.

В Зареченский райвоенкомат направляется призванный на службу лейтенант запаса молодой археолог Сергей Вишняков. Он знакомится с сослуживцами: своим непосредственным начальником майором Толпегиным, старшиной Иванчиковым, Надей Ромашкиной. Осенний призыв. Толпегин поручает Вишнякову агитировать призывников идти в непопулярные военные училища: финансовые, тыловые. Надя симпатизирует Сергею. Он рассказывает ей об археологии. В выходной он встречается с друзьями-коллегами Игорем и Валерой: они вместе занимаются раскопками в местах, где строится метро. Иванчиков подсказывает Вишнякову, как выполнить задание: пусть ребята поступают, а если не удастся, призывать их на следующий год. Таким образом он наберет много кандидатов. Толпегин ругает Вишнякова: ребята набраны без разбора, а нужны те, кому интересно.



В.Полетаев — Вишняков, Г.Штиль — Толпегин

Толпегин поручает Вишнякову заняться "академиками" — ребятами, которые никак не закончат школу. Таких сейчас четверо. Майор убежден: военкомат сегодня — и учитель, и воспитатель. Он считает, что современной армии с ее техникой нужны образованные солдаты, и традиция их военкомата — призывать ребят только со средним образованием. Знакомая с "академиками" Ромашкина помогает Сергею увидеть их в неофициальной обстановке. Грузчик Кусков, которого они находят на голубятне, отговаривается тем, что его отец нормально прожил жизнь и с четырьмя классами: у нас любой труд в почете. Работающему в мастерской по металлоремонту Быкову не с кем оставить сына: он поругался с тещей. У водителя такси Сивкова, которого Сергей застает на тренировке по карате, скользящий график работы, а бросить ее он не может: как же он без руля. В разговоре с матерью Сергей признается, что не может понять таких людей, которые живут бесцельно, бездумно, ничего не знают и знать не хотят. Шерстюк, Быков и Сивков обеспокоены: как бы их действительно не "загребли" в школу. Они решают отвадить Вишнякова, и, когда тот приходит с Надей на танцы, где они все обычно собираются, а Шерстюк к тому же играет и поет в самодеятельном эстрадном оркестре, ребята ведут себя так, что Сергей, обидевшись, уходит. Он подает Толпегину рапорт: в военкомате он бесполезен. Толпегин объясняет, что тот обязан отслужить два года — это армия! Майор ведет Вишнякова в музей Белорусского военного округа, показывает материалы о знаменитых маршалах — все они начинали лейтенантами; говорит, что жизнь и счастье солдата зависят от командира — нет более святого дела, чем служить Родине там, где она прикажет.

Толпегин говорит Вишнякову, что "академиков" объединяет стремление как-то проявить себя — надо искать в этом направлении. Придя в автопарк к Сивкову, Сергей просит помочь — подвезти. Сначала они едут в магазин "Овощи-фрукты", где работает Кусков. Тот считает, что инженеров в стране пруд пруди, а таких, как он, скоро надо будет заносить в "Красную книгу". Вишняков делает вид, что согласен: все равно Кускову восьмой класс не закончить. Того это задевает. По дороге выясняется, что Сивков хотел бы все попробовать: картинги, горные лыжи, парашют. Сергей замечает, что тот прирожденный десантник. В детском садике, где работает Шерстюк, Сергей знакомится с его девушкой Аней, которая считает, что он должен закончить школу. Шерстюк обещает — даже без "троек". Вишняков поддерживает: без аттестата его не допустят к экзаменам в консерваторию. В разговоре с Сивковым в такси он сердится: зачем тот корчит из себя шута, —кто будет защищать страну? В мастерской Сергей сообщает Быкову, что знает про его вранье: он был у его тещи. Получив на глазах Вишнякова за выполненную работу бутылку, Быков объясняет: клиенты его уважают (он хороший мастер), но потому он и просится в армию, что сам с такой жизнью не завяжет. Вишняков спрашивает у Сивкова, нельзя ли найти для Быкова хорошее место. Тот везет его в лабораторию, занимающуюся экспериментальным производством в области кибернетики и электроники, но устроить туда Быкова не удается. Сергей жалуется Толпегину, что у него ничего не получается. Тот утешает: так бывает — одни неудачи, а потом вдруг все складывается; добро нужно делать всегда. У Вишнякова происходит конфликт с Иванчиковым из-за Нади, за которой тот ухаживает. Они устраивают соревнование по стрельбе. Иванчиков побеждает. Надя обижается на Сергея за то, что он говорит с ней только о работе. С трудом, но удается Вишнякову преодолеть шутовство Сивкова, устроить в лабораторию Быкова (ее заведующий убеждается в наличии у того конструкторского мышления). Кусков, самолюбие которого задето, сам приходит в военкомат. Толпегин хвалит Вишнякова за "индивидуальный подход". Он учит его стрелять. Вишняков с гордостью рассказывает друзьям, что все его "академики" уже учатся. Он мирится с Надей. Весной Быков, Сивков м Шерстюк заканчивают школу. Кускова пока подводит физика. На выпускном вечере вместе с ребятами веселятся Надя и Сергей. Очередной призыв. Быков, Сивков и Шерстюк проходят медкомиссию. Проводы в армию. Призывники идут строем. Документальные кадры армейских будней.

"Фільм... пастаўлены па вельмі слабым сцэнарыі. Ён больш нагадвае не мастацкі твор, а фільм-інструкцыю, у якім папулярызуюцца метады выхаваўчай работы" (Красінскі А. Кінагод-80: Здабыткі і праблемы // ЛіМ. 27.II.1981).

Библиография: Медведева О. Киногод-80: Раздумья и надежды // ВМ. 27.II.1981; Нячай В. Галоўная формула поспеху // МБ. 1983. №6. С. 46—47; Высоцкі В. Тэлефільм: на экране — сучаснік // МБ. 1984. № 1. С. 65.

A TV film about educational work among would-be soldiers in a district military commissariat. REVIEWS: the film is more like an instruction than a work of art; the main reason for the appearance of such works is the realization of primitive screenplays; the picture is topical, but even understanding the difficulties connected with the realization of this topic, it is necessary to note that the film is overcrowded and one cannot remember the characters.

СВАДЕБНАЯ НОЧЬ (ВЯСЕЛЬНАЯ НОЧ) (A WEDDING NIGHT) — обычн., цв., 7 ч., 1840 м (вар. 1981 г. на бел. языке — 1840 м), 67 мин., в/э 26.I.1981 г.

Др. назв. "Брачная ноч", "Шлюбная ноч".

Сц. и реж. **Александр Карпов**; оп. Э.Садриев; худ. В.Белоусов; комп. А.Афанасьев; текст песен Р.Тармолы; втор. реж. В.Светлов; втор. оп. В.Костырев; звукооп. В.Демкин; монт. В.Шниткова; худ. по кост. А.Грибова; худ.-грим. Л.Емельянов; ред. А.Масаренко; дир. М.Фишкин. В ролях: И.Корытникова (Валя), Н.Андрейченко (Маша), М.Долгинин (Степан), П.Юрченков (Володя Артюк), Т.Шашалевич-Дедюшко (Архиповна), В.Тарасов (Яков Рыгорович), А.Милованов (Кольман), Ю.Ступаков (Фойт), И.Сидоров (полицай); А.Андреев, А.Вертинский, Г.Вавуло, В.Гришкевич, А.Кашперов, А.Лабуш, Т.Муженко, Е.Никитин, Н.Розанцева, Ю.Шульга, Н.Пастревич.

Психологическая драма.

Экранизация по мотивам повести белорусского писателя Ивана Шамякина "Брачная ночь" (1975).

Из сегодняшнего дня героиня вспоминает события военных лет... Лето 1942 года, партизанский лагерь, первое задание восемнадцатилетней Вали как связной, которое она едва не провалила. Валя приходит из леса в город и продает на рынке травы. Полицай придирается, знает ли она, чем торгует, требует документ. Валю защищает парень в форме железнодорожника, в котором она узнает своего довоенного знакомого Степана. Он говорит пароль: Степан — связной, как и она. Валя приходит по названному Степаном адресу, знакомится с его квартирной хозяйкой Архиповной, которая считает ее сестрой Степана. С того дня Валя стремилась ходить чаще в город и вместе с донесениями несла свое счастье. Лето 1943 года. В партизанский лагерь прилетает с Большой земли разведчица — красавица Маша. В нее сразу влюбляется партизан Володя Артюк. Валя ведет Машу с в город с документами дочери учительницы из их деревни. Их преследует тот же самый полицай. Убегая, они пачкаются в болоте, и Маша решает искупаться в озере. Полицай выслеживает их. Когда обнаженная Маша выходит из воды, он встает на ее пути. Она выхватывает у него автомат и расстреливает в упор. На КПП Маша

притворяется больной, потерявшей разум после пожара. Полицейский Яков Рыгорович называет Валю хитрой, как мышь. Она задабривает его бутылкой самогона. На квартире Архиповны Валя знакомит Машу со Степаном: тот должен устроить ее на квартиру и на работу. В партизанском лагере Володя советует: если отвела Машу к Степану, — ставь крест на своей любви. Она сердится, но сама думает о том же. Выполняя в городе очередное задание, Валя приходит к Степану на работу (он помощник у немца-машиниста Фойта). Тот сердится: ей сюда нельзя. Валя признается, что, если бы не увидела его еще неделю, — умерла бы. Маша работает переводчиком в диспетчерской на станции. Немцы благоволят к ней. Возвратившись в лагерь, Валя переживает. Раненый Володя понимает, что она любит Степана, и ревнует, как и он. Валя самовольно идет в город и попадает на свадьбу Маши и Степана. Здесь присутствуют и немцы, и Яков Рыгорович, который теперь работает на станции. Валя понимает, что на грани провала, и берет себя в руки. Вызвав Якова Рыгоровича во двор, она объясняет, что Маша действительно дочка учительницы, что ее отец — немец, а притворялась, потому что прятала свою красоту. Яков уходит, ворча, что он выслуживается, а тут явится такая, хвостом махнет — и в начальники . Вскоре расходятся и остальные гости. Маша спрашивает Степана, что делать с Валей? Тот считает, что обе они должны уйти из города. Маша полагает, что Валя не уйдет, а ей самой тем более нельзя: немцы могут заметить ее отсутствие. Ночью Степан уходит. Валя высказывает Маше свое возмущение: она же видела, какие у них со



Н.Андрейченко — Маша, И.Корытникова — Валя, В.Тарасов — Яков Рыгорович

Степаном отношения. Маша возражает: о чем Валя думает, знает ли, что творится под Орлом и Курском? Советские самолеты бомбят станцию. Маша рассказывает, что центр разрешил провести операцию, и сейчас Степан руководит группой, наводящей самолеты ракетами на цель. Валя бежит к горящей станции и видит, как немцы ведут арестованных подпольщиков, в том числе Степана. Валя возвращается на явку, но там никого нет: вдали видна уезжающая гестаповская машина. Валя вспоминает счастливые предвоенные дни.

"Для творчества И.Шамякина характерно обращение к глубоким внутренним конфликтам... Он выбирает в жизни героя момент наивысшего подъема духовных сил, показывает человека в экстремальной ситуации, когда вызваны к жизни все внутренние, доселе сокрытые ресурсы души... И.Корытниковой... не удалось овладеть материалом в полной мере. По сути дела, она остается сторонней наблюдательницей, в соответствии с закадровым текстом она как бы уже из-за дали времен вглядывается в те суровые годы, а не является активной участницей событий. Глубокое внутреннее чувство, заставляющее Валю забыть обо всем, напряженная внутренняя работа души в общем-то остаются за кадром... Схематичным получился и образ Степана... Третья героиня... оказывается в центре внимания уже хотя бы потому, что в этой роли выступает... достаточно опытная... Н.Андрейченко. Она привлекает внимание зрителей живостью, достоверностью поведения. Ее героиня — мужественная и стойкая женщина, способная управлять собой в самые критические моменты. Правда, и Андрейченко порой использует готовые штампы... Вообще складывается впечатление, что авторы стремились передать канву событий, не углубляясь в психологию взаимоотношений героев... Изначальная занимательность интриги как бы отвлекла внимание авторов фильма от переживаний героев, и потому картина во многом получилась иллюстративной" (Пушкина М. Создавая портрет поколения // ВМ. 29.1.1981).

"Режиссер... чутко уловил поэтическую интонацию первоисточника... Это картина о юности, о любви — об извечных человеческих чувствах... Именно в... неспешном течении быта, который достоверно предстает на экране, с особой силой открывается противостояние, непримиримое столкновение двух сил, двух миров... События на экране развертываются летом, в пору цветения природы. И удивительная красота земли... как бы перекликается с молодостью, душевной открытостью и оптимизмом трех главных героев фильма... Создатели фильма строят свой рассказ на чередовании лирических эпизодов, казалось бы, впрямую не связанных с партизанской деятельностью героев, и сцен, в которых именно эта их деятельность является главной. И только потом отчетливо понимаешь, что тяжелый, подчас страшный труд войны... вносил свои "коррективы" даже в самые простые житейские ситуации, в глубоко интимные их чувства и переживания... Психологическую достоверность, полнокровность центральных образов фильма во многом определил точный выбор актеров... Сложная, требующая разнообразных драматических красок роль [у И.Корытниковой]... Актрисе и ее героине веришь неизменно, искренность ее не сбивается ни в сентиментальность, ни в ложную патетику... Жаль только, что режиссер решил "надстроить" образ: фильм развертывается как воспоминания Вали. Но, увы, звучание закадрового текста часто не вызвано необходимостью: слишком подробно говорится об очевидном, ложная многозначительность никак не вяжется с обликом героини, с простым поэтическим рассказом экрана... Точен и выбор Н.Андрейченко... Ее манера работы сдержанна, строга, но за этой сдержанностью читается сила воли, драматизм судьбы. Интересно вылеплены образы Степана... и Володи Артюка... В манере жить и мыслить эти два парня обнаруживают ясность духа, искренность души, необратимую приверженность миру, воспитавшему их и сформировавшему их жизненную позицию... Для художественной убедительности фильма немало значит и то, как решены в нем образы гитлеровцев и их добровольных прислужников. Полицаи в исполнении В.Тарасова и И.Сидорова запоминаются прежде всего тем, как показан их страх перед неминуемым возмездием за гражданское и человеческое падение. И все же при всех бесспорных достоинствах по форме фильм далеко не ровен. В нем есть "вставные номера" — именно так воспринимается песня Маши в партизанском лесу... Неубедительно выглядят... "патетические" пробежки Вали по ночному городу, где только что разбомбили важный железнодорожный узел и весь немецкий гарнизон поднят на ноги... Вероятно, на путях поэтического, лирического прочтения столь важной и ответственной темы... неизбежны и некоторые издержки. В целом же это кинопроизведение — одно из свидетельств устойчивости и целенаправленности поисков белорусских кинематографистов, внесших уже немалый вклад в экранное отображение великого подвига народа... в годы войны" (Кисунько В. Они были партизанами // СЭ. 1981. № 3. С. 3).

"Беларусьфильм" иногда в народе называют "партизанфильмом"... Известность, популярность, высшие творческие достижения студии принесли ленты, рассказывающие о войне... К сожалению... в последнее время мы все чаще сталкиваемся с девальвацией этой святой для нас темы... Глубоко разочаровал [и этот] фильм... Надуманная история... Все эти неловкие сюжетные ходы, скрашенные в

повести лирической интонацией... в фильме обернулись "игрой в поддавки" с простодушным, невзыскательным зрителем. Такое облегченное кино... наносит большой нравственный урон юному сознанию, рождая благостную уверенность в мнимой легкости одержанной нашим народом победы. Не отсюда ли проистекает циничное равнодушие некоторой части нашей молодежи по отношению к тому, что в народе нашем справедливо считается святыней?" (ВЗЭ. С. 26—30).

"Да вузлавых момантаў фабулы падводзяць "прахадныя" эпізоды, якія па працягласці займаюць больш месца, чым асноўныя. Залішне расцягнуты эпізоды заляцання зухаватага разведчыка да Машы, праход дзяўчат з лесу ў Гомель, падрыхтоўка да "вяселля". Ёсць нейкая ненатуральнасць у тым, што Валя нічога не ведала пра Сцяпанаву і Машыну "змову" — фіктыўны шлюб. Пісьменнік падаваў падзеі мінулага праз успаміны пажылой жанчыны... І ўсе разумелі, што гэта яе ўспрыняцце падзей. У фільме ўсё падаецца ад імя аўтараў, значыцца, логіка апавядання, высновы ўчынкаў павінны быць больш грунтоўнымі. Гэтага экраннаму распавяданню нестае. Толькі пад канец яно набывае драматызм" (КіЛ. С. 77).

Библиография: Грыневіч С. Сэрцы, абпаленыя вайной // ЧЗ. 11.VI.1980; Бондарава Е. Найвышэйшы абавязак // ЛіМ. 4.VII.1980; Крупеня Я. Пра мужнасць і адвагу // Звязда. 15.I.1981; Красінскі А. Кінагод-80: Здабыткі і праблемы // ЛіМ. 27.II.1981; Бондарава Е. У галоўных ролях — героі часу... // Звязда. 11.III.1981; Бондарева Е. Преодоление: Сценарий — режиссура — фильм // Неман. 1982. № 4. С. 152.

A psychological drama after the novel *A Wedding Night* by the Belarusian writer Ivan Shamyakin about young members of an underground organization during the Great Patriotic war. Directed by A. Karpov, a famous film director of the war generation. REVIEWS: the terrible labor of war determines each action of the characters and introduces changes in their intimate feelings; the film's plot and characters have been schematized and lost their emotional implications and meaning, as a result, the actors sometimes use cliches; to a great extent the precise choice of actors determined the central characters' psychological authenticity; the atmosphere of the war time is not authentic enough; the director is keenly sensitive to the poetic intonation of the primary source, its inherent subtlety which adds a lyrical and despondent intonation to the film; the work of the underground organization is shown through the unhurried course of life which is authentically shown on the screen; the visual images lack psychological nuances; the psychological drama's collisions are not shown deeply enough; real drama is often replaced by melodrama with its sentimentality and sugary quality; some recent films about the war are light-weight (this is one of them), which leads to this sacred topic's devaluation; in the book the far-fetched story, awkward plot moves have been somewhat smoothed over by a lyrical intonation which the film lacks; one of the reasons for the light-weight nature of the film is that it has not preserved the device of the reminiscences of an elderly woman who was a participant of the events; overvoice is not personalized, it is not always motivated and is often imbued with false significance; in the film everything is presented in the name of the authors which required greater cogency in the narrative's logic and the sources of the heroes' actions.

ТИХИЕ ТРОЕЧНИКИ (ЦІХІЯ ТРОЕЧНІКІ) (THE QUIET MEDIOCRE SCHOOLCHILDREN)

— обычн., цв., 14 ч. (2 сер.), 3704 м (1-я сер. — 1858 м, 2-я сер. — 1846 м), 135 (68+67) мин., в/э 5—6.XI.1980 г.

По заказу Государственного комитета СССР по телевидению и радиовещанию.

Сц. В.Потоцкий; реж. **Вячеслав Никифоров**; оп. А.Зубрицкий; худ. И.Топилин; комп. В.Иванов; стихи В.Потоцкого; звукооп. Н.Веденеев; втор. реж. А.Коленда; втор. оп. В.Швецов; худ. по кост. Г.Юсис; худ.-декор. И.Окулич; худ.-грим. Т.Кривошанова; монт. В.Хантеева; ред. Л.Пташук; дир. Л.Щеглов. В ролях: Дима Андриевский (Вовка Веденеев), Сережа Скрибо (Валетин Хрупалов), Лена Антонюк (Воловенко), Валя Юцкевич (Сизов), Саша Березень (Семенкин), М.Левтова (Алина Вадимовна), Е.Ханаева (Лидия Павловна), Е.Драпеко (мать Веденеева), Д.Щербаков (отец Веденеева), О.Остроумова (Рая), А.Филозов (Герман), И.Рыжов (дед Никифор), Виктор Мирошниченко (Петя); Лена Шабалина, Лена Будинас, Алеся Шаполова, Костя Михайлов, Алеша Плоткин, Тимур Пекарский, Дима Оксанченко, Игорь Бобков, Олег Попов, Т.Литвиненко, И.Кривошанова, Е.Градов, Б.Черкасов, П.Климукин, Г.Мухин.

Детский комедийно-приключенческий телефильм.

На уроке младшеклассник Вовка Веденеев вспоминает рассказ соседа деда Никифора про подземную воду. Учительница Алина Вадимовна укоряет его за "отсутствие" на уроках: все время о чем-то мечтает — поэтому у него тройки по всем предметам. Бабушка Лидия Павловна забирает из милиции внука — Валентина Хрупалова, который пытался бежать в Африку, но добрался только до Клайпеды. Вовка пытается искать подземную речку. Дед Никифор считает, что он ищет не тем способом. Лидия Павловна, которая одна сейчас занимается Валькой (его родители уехали на БАМ), советуется с Алиной Вадимовной, что делать с внуком: она пенсионерка, но очень занята общественной работой. Алина Вадимовна решает соединить Хрупалова и Веденеева и, поколебавшись, прикрепляет первого ко второму. Валька обещает не бить Вовку: он никогда не бьет своих шефов. Решение учительницы оба воспринимают как эксперимент. Они знакомятся поближе, рассказывают друг другу о своих увлечениях. Дед Никифор рассказывает Вовке о возможности найти подземную речку с помощью прутика- рогатинки. Мамину подругу тетю Раю ее знакомый Герман впервые пригласил в гости. Она стесняется идти одна, и Вовка предлагает свои услуги. Валька не может ответить на уроке математики, и Алина Вадимовна ставит им с Вовкой одну четверку на двоих. Хрупалов считает, что в отношении Веденеева это несправедливо, но идти с тем решать примеры всячески отлынивает. Из-за него у Вовки никак не получается пойти искать подземную речку. Мама и папа возмущены Вовкиной двойкой: докатился. Родители узнают с большим изумлением, что к их троечнику прикрепили другого такого же. Папа наставляет сына добиться, чтобы Хрупалов выучил математику. Во время занятий Хрупалов едва вновь не убегает в Клайпеду, прихватив Вовку, но поезд идет в тупик. Они ссорятся, и Вова решает заняться наконец своим делом, сказавшись больным. На пустыре рогатинка "клюет". Вовка начинает копать, но там кабель. В школе узнают, что он соврал. Вовке стыдно. Он рассказывает Вальке о поисках подземной речки. Тот



Д.Андриевский — Вовка, О.Остроумова — Рая, А.Филозов — Герман

решает ему помочь и приводит на пустырь собаку, которая часто гуляет одна и которую Валька называет Охламоном. Но тот лишь носится по пустырю, радуясь жизни. В воскресенье Вовка идет с Расей к Герману, где выясняется, что это его собака и зовут ее Котя. Затем Хрупалов ведет Вовку к малолетнему изобретателю, своему бывшему "шефу" Вене Сизову, который предлагает им несколько способов поисков речки на выбор. Выследившая их Лидия Павловна рассказывает Алине Вадимовне, но та не проявляет беспокойства, а напротив — радуется, что ребята подружились. Однако Лидии Павловне занятия ребят кажутся странными, и она идет к Веденеевым. Алина Вадимовна идет с ней, опасаясь, что та все испортит. Между тем Хрупалов и Веденеев изучают во взрослой библиотеке труды специалиста по разведке подземных недр профессора Тюрина.

Родители пытаются разобраться с Вовкой. Папа даже доволен, что у того появился какой-то интерес, мама запрещает ему водиться с Хрупаловым. Папа настаивает на своем: речку Вовка искать может, с Валькой водиться тоже, но отныне ровно в три часа каждый день должен делать уроки. При встрече с Сизовым ребята выясняют, что для создания ракеты для бурения потребуется полтора года. Хрупалова это не устраивает. Второй способ займет полгода. Вовка готов согласиться. Уже без пятнадцати три, и они бегут домой заниматься математикой. Родители и Лидия Павловна убеждаются, что они на месте. Вскоре Хрупалов получает по математике четверку и требует, чтобы и Вовке поставили. Веденеев же отвечает на вопрос о добыче полезных ископаемых, его ответ продолжает Валька, и оба получают по "пятерке". Одноклассник Семенкин хочет, чтобы его прикрепили к ним. Вместе с Сизовым ребята пытаются осуществить разведку недр взрывом, но результата нет, а у Вени больше нет пороха. Услышав взрыв, на пустырь прибегает Лидия Павловна, ведет ребят домой к Веденеевым и запирает там. Она, Веденеевы и Алина Вадимовна обсуждают ситуацию. Обе стороны считают, что виноват ребенок противоположной. Вовка с Валькой тоже обсуждают свои проблемы. Алина Вадимовна считает: неплохо, что у ребят есть общий секрет. Мама возмущается: они могли погибнуть. Лидия Павловна полагает, что беспочвенные мечты ведут к губительным последствиям. Между тем ребята начинают мечтать, что будут делать: на свалке они добывают железо и провод, одноклассники узнают об их проекте и просятся к ним в команду (Воловенко обижается, что женщин не берут), все они, а также дед Никифор строят ракету, вот она уже готова взлететь... Папа приходит к выводу, что ребят ничем не остановишь, и единственно разумное решение — искать речку вместе с ними: по крайней мере взрывов не будет. Лидия Павловна не согласна, к тому же у нее и у остальных нет свободного времени, да и Вальку скоро забирают к себе его родители. Вовка и Валька прощаются на пустыре, договариваются писать и встретиться на каникулах. Взрослые наблюдают за ними из окон.

"Фільм сцвярджае, што пошук незвычайнага ў самым звычайным, узлёт фантазіі з'яўляюцца той самай атмасферай, у якой павінны жыць дзеці... Тут рэальнасць цесна пераплятаецца з выдумкай, дзіцячай фантазіяй... "Фантазіі" герояў ілюстраваны. Скажам адразу, што гэта самыя няўдалыя кадры стужкі. Фільм перагружаны гэтымі "бачаннямі" герояў, што замаруджвае сюжэт, робіць кампазіцыю ўсяго фільма рыхлай, а дзеянне зацягнутым" (Крупеня Я. Ціхія троечнікі // НГ. 22.X.1980).

"У многіх... стужках для дзяцей мы бачым часта распрацоўку адной і той жа тэмы (а дакладней — "схемы"): дзеці вельмі забяспечаных бацькоў, у якіх дома поўны дастатак, выдумляюць розныя гульні, каб вызваліцца ад улады дарослых і перавярнуць свет дагары нагамі. Такія ці блізкія да такіх сітуацыі, напрыклад, у карцінах "Незвычайныя прыгоды Дзяніса Караблёва", "Капітан Схлусі-Галава", "Ціхія троечнікі"... Рэальныя жыццёвыя праблемы вынесены за межы такіх стужак... Амаль што казачныя сітуацыі накладваюцца на рэальных герояў, і атрымліваецца фальш" (Нячай В. Галоўная формула поспеху // МБ. 1983. № 6. С. 51).

"Фільм поўны дабрыні, у ім бачыш шчырых, чыстых душою хлопчыкаў, спагадлівых дарослых, што без надакучлівай дыдактыкі могуць уздзейнічаць на характары дзяцей" (Высоцкі В. Тэлефільм: на экране — сучаснік // МБ. 1984. № 1. С. 66).

Библиография: Павлючик Л. "Тихие троечники" // ТиР. 1980. № 9. С. 46; Красінскі А. Кінагод-80: Здабыткі і праблемы // ЛіМ. 27.II.1981; Бондарава Е. У галоўных ролях — героі часу... // Звязда. 11.III.1981.

A children's adventure comedy film about junior schoolchildren who do poorly at school. Directed by the famous Belarusian film director V.Nikiforov. REVIEWS: except L.Nechaev's films, other Belarusian films for children elaborate the same theme or scheme, to be exact: children of very well-off parents invent different games in order to free themselves from the power of the adults and to turn the world upside down; real life problems are beyond the scope of such films; fairy-tale situations are superimposed on real kids, which results in falsity; the authors assert that the ability to dream is the necessary feature of any morally sound person: the atmosphere, in which children have to live, and the events are presented as if through the eyes of the infant characters but their illustrated fantasies are the least successful in the film, they drag out the action and make the film's structure loose; the film is full of kindness and can affect children with no importunate didactics.

ТРЕТЬЕГО НЕ ДАНО (ТРЭЦЯГА НЕ ДАДЗЕНА) (NO THIRD WAY) — цв., кашетир., 14 ч. (2 сер.), 3625 м (1-я сер. — 1887 м, 2-я сер. — 1738 м), 132 (69+63) мин., в/э 23.I.1981 г.

Сц. И.Болгарин, А.Осипенко, М.Пятигорская; реж. **Игорь Добролюбов**; оп. Г.Масальский; худ. В.Дементьев; комп. И.Лученок; втор. реж. В.Ивановский; втор. оп. В.Костарев; худ. по кост. Н.Жижель; худ.-грим. Г.Храпуцкий; звукооп. В.Демкин; монт. М.Микуло; худ.-декор. И.Романовский; ред. В.Булавина, В.Высоцкий; дир. М.Фишкин. В ролях: В.Белохвостик (Василий Захарович Корж), Э.Горячий (Семен Данилевич), Т.Мархель (Олимпа), В.Шушкевич (Шошин), П.Кормунин (Ефим), В.Кулешов (Воронович); К.Сенкевич, И.Юрьева, О.Короткевич, И.Троицкая, В.Бедношея, А.Подобед, В.Капранов, В.Шелестов, П.Юрченков, Г.Макарова, С.Станюта, И.Мацкевич, И.Денисова, Е.Сидорова, А.Беспалый, В.Лосовский, Т.Муженко, Лена Бережкова, Саша Лизненков.

Биографический телероман.

"Сыну белорусского народа, коммунисту Василию Захаровичу Коржу и всем тем, кто на передовой линии борьбы за народное счастье, — посвящается". Первое послевоенное десятилетие. Коржу, заместителю министра лесного хозяйства БССР (воевавшему в годы гражданской войны в отряде Орловского, в Испании, командиру партизанского соединения в годы Великой Отечественной войны, не раз раненному, имеющему звание генерал-майора), становится плохо на улице. Врачи советуют ему уйти на пенсию: состояние его здоровья критическое. Дома от детей, Оли и Лени, он узнает, что вторая дочь, Зина, находится в больнице: она очень больна после тяжелой контузии (дети тоже воевали). Корж советует ей найти силы продолжать жизнь. Она переживает, что Оля и Леня закончили институт, а она не может. Корж считает: главное, что она стала человеком. Он едет в Пинск к своему партизанскому врачу Вороновичу, которому доверяет. Тот, обследовав Коржа, также го-

ворит, что ему нужен покой, иначе его ждет смерть или полный паралич. Корж отвечает, что покой для него — смерть. Воронович считает, что третьего не дано. Взяв отпуск, Корж едет на Полесье в родную деревню Хоростово. Его везет крестьянин-единоличник Ефим, бывший партизан, который говорит, что и в колхозе и в "одноличности" — голодуха: земли нет, одни болота. В Хоростово Корж спрашивает у председателя местного колхоза Данилевича, тоже бывшего партизана, действительно ли здесь так много болот? Тот отвечает, что болота все увеличиваются, отнимая пахотные земли. У племянницы Олимпы единственный в деревне дом, построенный на присланные Коржом деньги: остальные живут в землянках. Вечером в доме Олимпы односельчане жалуются на тяжелую жизнь. Когда гости уходят, Корж спрашивает Данилевича: неужели нет выхода? Тот говорит, что с 21-го года они воюют за лучшую жизнь, а где она? Люди перестали верить. Корж возмущается, что Данилевич сдался. На собрании в правлении колхоза Корж говорит то же односельчанам. Те обижаются: они отсюда не убегали. Корж отвечает, что нужно думать, как поставить колхоз на ноги. Возвратившись в Минск, он идет в Министерство мелиорации к начальнику отдела Леоновичу. Тот говорит, что для осушения болот нужен комплексный план и колоссальные средства. Коржу это нужно сейчас, и он советует Леоновичу ехать работать в Хоростово: в его годы не в кабинете надо сидеть. Корж связывается с бывшими партизанами, работающими на высоких постах, и просит помочь с техникой. Данилевич и другие односельчане благодарят Коржа за помощь: к ним приехал работать Леонович, поступила техника. Но нужны еще трактора, культиваторы. Навестивший Коржа Воронович, увидев делегацию, возмущается: что это такое? Корж отвечает — это жизнь.

Корж приезжает в Хоростово и узнает от Степана, мужа Олимпы, что в колхозе все по-прежнему, техника стоит и мелиораторов не видно. Данилевич объясняет, что прислали "гультаев", а у него сейчас главная задача — корм для скота, а он не генерал, чтобы все просить. Леонович говорит, что на мелиоративной станции его теперь не слушают: он больше не начальство. Корж убеждается, что мелиоративный канал сделан плохо, и выгоняет мелиораторов. Данилевич переживает: они хоть что-то делали. На собрании Корж просит принять его в колхоз. Односельчане изумлены. Данилевич предлагает выбрать Коржа председателем, а он будет его заместителем. Коржа выбирают единогласно, но он сразу предупреждает колхозников, чтобы сильно не радовались: работать придется не так, как прежде. Корж едет к своему бывшему комиссару Шошину и предлагает ему стать в их колхозе парторгом и директором школы. Но увидев, что у него много детей, обещает вызвать его, когда найдет жилье для его семьи. Леонович возвращается в колхоз, не достав элитных семян. Корж сам выбивает их. Приехавшей навестить его Оле он говорит, что счастлив. Корж раздает колхозницам поросят, в том числе вдове казненного полицейского Проскуры, что вызывает возмущение остальных: не всем хватило. Он предупреждает Данилевича, чтобы тот никому не говорил, что поросята куплены на его деньги. В Хоростово проводят электричество. Леонович упрекает, что Корж распускает людей: они надеются только на него. Корж возражает: он для того и пришел сюда, чтобы надеялись. Леонович считает, что Корж все выбил "под генеральскую форму" и это плохо, потому что ему, Леоновичу, отказывали и откажут. Корж отвечает, что в их колхозе самое плачевное положение, а когда они станут на ноги, то все вернут государству. В Хоростово приходят колхозники из соседнего колхоза за помощью. Хоростовцы возмущаются: они им не нужны. Корж не знает, что делать. Ефим, пришедший со своими односельчанами, напоминает ему его слова, что надо идти к людям. Корж решает объединяться с соседним колхозом. Он пишет письмо об этом в ЦК. Корж собирается ставить кирпичный завод: в одной из присоединяемых деревень есть глина. Данилевич напоминает, что дорога туда через болото. Корж решает прокладывать хорошую дорогу, а отдаленные хутора отдать животноводам под выпасы и закупить племенной скот. Зимой в Хоростово приезжает Шошин с семьей. Он рассказывает, что Коржа ругают на каждом партактиве, и он приехал помогать. Колхозники круглосуточно прокладывают дорогу. Решается вопрос о посылке пяти человек на курсы механизаторов, но у двух из них нет и пяти классов. Корж приписывает необходимую цифру, несмотря на возражения Шошина, но обещает, что больше такого не будет: он всем прикажет ходить в школу. Степан спрашивает, зачем посылать людей, если не будет земли: мелиораторов-то Корж выгнал. Корж обещает, что земля будет, что он поставил себе рубеж: прожить 7 лет, увидеть свой хлеб, который испечет Олимпа и другие. Весна. На прокладке мелиоративного канала работает экскаватор. В гости к Коржу приезжают дети. Он рад: построена дорога, мост — они попали как раз на праздник. На открытии моста Корж благодарит людей. Они качают его. Он прожил еще 10 лет, и все эти годы, как и всю свою жизнь, беззаветно отдал людям.



Слева: В.Шушкевич — Шошин, В.Белохвостик — Корж, Э.Горячий — Данилевич

"Хаця ў фільме выкарыстаны рэальныя факты жыцця канкрэтнага чалавека... гэта... не здымала з аўтараў сцэнарыя абавязкаў... пазбегнуць другаснасці... Фільмаў такога плана... здымалася нямала... У [гэтай] карціне... дзе дастаткова пераканаўча раскрыты бытавыя падрабязнасці жыцця беларускай вёскі першых пасляваенных год, не ўдалося пазбегнуць традыцыйнасці ў спосабах характарыстыкі цэнтральнага героя... У гэтым... асноўны недахоп фільма... Варта... ўспомніць такую таленавітую работу... як... "Старшыня"... І Корж і Трубнікаў — максімалісты. У іх адлюстраваўся свой час. Яны прамалінейныя ва ўчынках, бескампрамісныя. У іх дзеяннях праяўляюцца асаблівасці часу. Але гэта не азначае, што Трубнікаў — характар прамалінейны. У выкананні М.Ульянава ён шматзначны. На жаль, Корж у фільме — характар адназначны... В.Белахвосцік выяўляе на экране натуру цэласную, моцную. Такіх людзей нараджаў час... Было б памылкай штучна ўносіць у іх рысы нашых сучаснікаў. Але са сказанага не вынікае... што праблемы тых год не трэба звязваць з сённяшнімі. Сучасны погляд на мінулае заключаецца... у аўтарскіх адносінах, аўтарскай ацэнцы фактаў мінулага. Калі глядзець на рэчы з гэтых пазіцый, дык пэўныя пярэчанні можа выклікаць трактоўка некаторых учынкаў героя, напрыклад, апраўданне ім прыпісак, так сказаць, "у імя агульнага шчасця". Дзеці Каржа паяўляюцца ў канцы фільма вясёлыя і жыццерадасныя. Што адбывалася з імі ўсе гэтыя гады, калі іх бацька ствараў у сваёй роднай вёсцы передавую гаспадарку, засталося за кадрам. Такі фінал мала што тлумачыць, таму што ў яго іншыя функцыі — гучна апавясціць аб збудаваным мосце..." (Красінскі А. Кінагод-80: Здабыткі і праблемы // ЛіМ. 27.II.1981).

"Мощь страстей, в чем-то необузданный характер,

порой резкие и смелые поступки, и все это во имя беспредельной любви к людям — таким рисовал своего героя... [в "Председателе"] М.Ульянов... Пригласив на главную роль в [этом] фильме... В.Белохвостика, авторы определили иной тип характера, во многом идущий от индивидуальности актера, — более сдержанная манера поведения, более ровный стиль общения. Но, естественно, это не должно было исключать задачи раскрытия характера незаурядной личности в столь непростых обстоятельствах... Тут очень многое зависело от драматургического построения действия, от художественной структуры сценария... Авторы пошли по облегченному пути... Сюжет выстроен как цепь коротких сценок, открыто иллюстрирующих тот или иной авторский тезис... Авторы каждую линию стремятся открыто завершить какой-либо дидактической фразой... Поэтому в сущности герой получается на экране плакатным, одномерным... Авторы ориентировались скорее на знакомые экранные образцы, чем на подлинные жизненные ситуации... Очень важно было разработать в фильме не только образ главного героя, но и образ народа — они взаимосвязаны... Ниже своих возможностей... выступил и композитор... в частности, музыкальное решение сцен строительства дороги и моста привычно бодрое и безликое" (Нечай О. Жизнь в одном измерении... // ВМ. 4.IX.1981).

"Фильм суров по тону, по жесткому отбору фактов и эпизодов (порой нагнетание трудностей даже кажется переизбыточным)... Болота... превращаются в своего рода художественный образ, лейтмотив картины. Засосет ли человека трясина обыденной борьбы за существование или сумеет он подняться к новой жизни, вырваться из болот к солнцу? Третьего не дано... Вот на такой драматической стремнине и происходит художественное открытие образа... Коржа... Валентин Белохвостик, быть может, и не очень похож на своего реального героя — если судить по тем редким фотографиям... Но важно внутреннее сходство, и здесь, мне думается, актер максимально приблизился к правде реального характера. Есть люди, которые как бы излучают энергию добра. Они всегда надежны в трудностях и борьбе, они последовательны и бескорыстны в своем служении людям, обществу. Собственное счастье для такого человека — в нерасторжимом единстве со счастьем людей, со счастьем народа. Таков Корж В.Белохвостика. Он живет на пределе своих возможностей... Фильм... по сути, об одном человеке, о его жизни и делах. Но у картины есть и другой главный герой — это люди Полесья, земляки, соратники Коржа. Драматургически их характеры разработаны менее подробно, однако и тут проявились художническая чуткость режиссера, его умение точно выбирать актеров... В фильме играют не только актеры, но и полесские жители, для которых участие в съемках стало волнующим свиданием с прошлым, со своей памятью, а для молодых — встречей с живой легендой..." (Черепанов Ю. Человек из легенды // СЭ. 1981. № 17. С. 2—3).

"Падзеі гэтага кадра [калі ў Каржа не вытрымала сэрца] адбываюцца без шуму, без ніводнага слова. Ціпыня і жаласлівая жаночая песня. Песня — як сум маці за лёс свайго дзіцяці, як сум народа за жыццё свайго сына. Кадр гэты з'яўляецца стылістычнай і эмацыянальнай застаўкай. Ён нагадвае прытчу, легенду. Ён быццам паэтычнае паданне аб гістарычнай падзеі... Легенда — праз жыццё аднаго і многіх... Роля Каржа... гэта роля-маналог. Мастацкае ўвасабленне вобраза ідзе на поўным патэтычным гучанні... Усе сцэны, дзе праяўляецца характар Каржа, праходзяць, як кажуць, пры народзе. І няма, напэўна... ніводнага кадра, дзе б не з'явіўся галоўны герой. Разумееш: стварыць такі маналітны, такі аб'ёмны характар не так проста. Ёсць рызыка пайсці па шляху дыдактычнасці... Рызыка зусім не такая ўжо беспадстаўная ў фільме... В.Белахвосціку іншы раз перашкаджае нейкая агульнасць, і зусім не пашкодзілі б пошукі больш глыбокіх унутраных матывіровак таго ці іншага ўчынку. Ролі... не хапае большай інтымнасці, сардэчнасці, чалавечай цеплыні. У гэтым сэнсе фільм не бездакорны... Але і сапраўдныя дыяментныя россыпы ёсць таксама. Адным з такіх з'яўляецца сцэна сустрэчы Каржа з жонкай паліцая... Цудоўная Г.Макарава ў гэтай ролі. Жорсткасць, безнадзейнасць, роспач і вера... Здаецца, фільм запоўнены болем. Болем за жыццё кожнага, за агульначалавечае. Па жанру яго можна назваць народнай драмай. Эпітэт "народны" тут неабходны. Народнае жыццё, з якога выйшаў і на фоне якога паўстае магутная фігура народнага героя Каржа, паладзена не проста агульным пластом, а дэталёва распрацавана ў кожным партрэце, які ўжо сам па сабе з'яўляецца народным характарам. Фільм у гэтым плане поўны адкрыццяў" (Саянкова Л. Чалавек ад зямлі моцны // ЧЗ. 19.IX.1981).

"...В грузинском кино снимаются грузинские актеры, в литовском кино — литовские, а в белорусском — все, кроме белорусских актеров. В "Третьего не дано" и в "Половодье" многие артисты снимались впервые. Их имена ничего не говорят рядовым зрителям. Эти незнакомцы — белорусские театральные актеры. Фильм "Третьего не дано" по существу целиком сделан собственными силами. Думается, что риск (обойтись без "звезд"), на который пошел режиссер... оправдал себя и даст толчок к новым актерским открытиям... Белорусские актеры в этих фильмах очень выразительны, искренни" (Орлова Т. Человек на все времена // ВМ. 29.X.1981).

"Сдержанная, может быть, даже чуть однообразная по эмоциональному состоянию игра актера органична для характера Коржа, человека дела, решительных и смелых поступков... Многомерность образа, разнообразие характеристик — способ более глубокого постижения человеческой натуры, а через нее и жизненных процессов. Следует, однако, заметить, что те или иные черты могут быть как бы "приставлены", "приклеены" к герою и вовсе не способствовать выявлению его истинной сути... [Авторы фильма] оказались во власти традиций, сложившихся в период ориентации кинематографа на создание монументальных произведений. В то же время заметно и преодоление этой традиции... в актерском исполнении. В самой фигуре В.Белохвостика нет нарочитой многозначительности, подчеркнутой крутости характера. Герой его прост и человечен, в то же время есть в нем главное для доверия — надежность, основательность, участливость к людям... Манера съемок... вызывает двойственное ощущение — приемлешь почти документальную фактуру кадра, простые, будто из толпы выхваченные лица, правду деталей, быта, часто слышимый с экрана белорусский говор. Одним словом, "неприглаженная, непричесанная" жизнь. Но произведение искусства всегда подвержено двум измерениям — времени, которое отображено, и особенностям тенденций творческого процесса в период, когда фильм или спектакль созданы. В этом отношении раздвоенность авторских решений, драматургических, режиссерских, изобразительных, — не на пользу произведению" (Бондарева Е. Преодоление: Сценарий — режиссура — фильм // Неман. 1982. № 4. С. 154—155).

"Единственное, что абсолютно противозаконно в обращении с документальным жизненным материалом — приглушение, спрямление действий героя в его борьбе с реальными трудностями... Преодоление Коржом... многочисленных проблем дается как-то походя, вне конкретных нелегких противоборств. Эту особенность сценарного повествования трудно было преодолеть постановщику... хотя первородность материала все-таки пробивается через облегченную сценарную основу, через некоторую однолинейность постановочного решения. Поверх видимого в достаточной мере жизнеподобного плана воображение дорисовывает подлинную картину реальности — невольно сжимается сердце за людей, доведенных до крайнего положения... Фильм кончается — и правомерно — мажорной нотой... Но... ощутима недостаточная драматическая напряженность фильма. В итоге интересная личность, подлинный герой нашего времени оказывается во многом лишенным того, что должно было быть нервом картины, — силы преодоления обстоятельств" (Широкий В. Угол постижения // ИК. 1982. № 7. С. 33—35).

"Как рассказать об этой удивительной жизни, не впадая в интонацию умилительного любования героем, не

снижая масштаба крупной, поистине титанической личности? Вторая... трудность... заключалась в том, что авторы сознательно ограничили рассказ... годами, о которых наша литература и кино сказали уже много и талантливо... Но ведь картины, подобные "Председателю", появляются не каждый год и даже не каждое десятилетие... И в этом смысле "Третьего не дано", оставаясь как бы "в тени" прославленного фильма, тем не менее достойно продолжает тему... Пожалуй, в белорусском кинематографе последних лет не было такой решительной, во многом удавшейся попытки слепить цельный, глубоко положительный, рельефно очерченный характер. В исполнении В.Белохвостика... Корж предстает как подлинно народный герой, наделенный и гибким умом, и недюжинной силой духа, и обаянием суровой мужской доброты. Правда, авторы фильма порой явно "перебирают" в своем стремлении создать образ идеального героя... Время, эпоха просматриваются [в его характере] слабо, по замыслу авторов это герой "на все времена", не от того ли от фигуры главного героя... веет холодком? Словно понимая это, создатели фильма пытаются показать и некоторые его "перегибы", призванные как-то утеплить образ, приблизить его к сердцу зрителя. Но чаще всего это те самые "причуды" характера, которые свидетельствуют о частном, а не общем... Образ времени рождается в фильме через детали скудного быта, через второплановые персонажи, через всю стилистику ленты, тяготеющей к кинематографу пятидесятых годов. Понятно желание авторов стилизовать минувшее время, натолкнуть нашу память на воспоминания, на ассоциации, связанные с лентами того периода, но стремление к максимальной ясности и доступности слога обернулось в фильме простоватой безыскусностью, монотонностью киноязыка. В ленте не хватило острой, пронзительной взволнованности, которая необходима в рассказе о таком неординарном человеке" (ВЗЭ. С. 58—67).

Библиография: Стулова А. "Третьего не дано" [Интевью с И.Добролюбовым] // ВМ. 12.III.1980; Добролюбов И. Героическая драма // СФ. 1980. № 3. С. 33; Грыневіч С. Сэрцы, абпаленыя вайной // ЧЗ. 11.VI.1980; Козел В. Захопленасць сваім героем [Інтэрв'ю з І.Дабралюбавым] // ЛіМ. 2.I.1981; Ходосовский В. Московский парад премьер // СБ. 3.II.1981; Бовкалова Н. Сын земли // СГ. 4.II.1981; Медведева О. Киногод-80: Раздумья и надежды // ВМ. 27.II.1981; Бондарава Е. У галоўных ролях — героі часу... // Звязда. 11.III.1981; Добролюбов И. Свет будущего // Известия. 15.IV.1981; Сидякина Л. На переднем крае // СЖ. 27.VIII.1981; Павлючик Л. Перед выбором // ЗЮ. 3.IX.1981; Пятковский С. Жизнь — как легенда // СБ. 24.IX.1981; Светлова Н. Третьего не дано // СКЗ. 1981. № 9. С. 9; Козел В. "Мастак павінен расказаць пра свой час..." [Інтэрв'ю з І.Дабралюбавым] // Звязда. 30.I.1982; Ганчароў А. "Студыя запрашае вас..." // ЛіМ. 12.II.1982; Мишин П. "Третьего не дано" // СФ. 1982. № 2. С. 24—25; Бондарева Е. Современник на экране // Неман. 1985. № 6. С. 152—153; Бондарева Е. Экран и современность: Проблемы и герои // СБК. С. 77—78.

A biographical film novel dedicated to the period in the life of Major-General V.Z.Korzh, the famous partisan commander in the years of the Great Patriotic war, when after the war he headed the collective farm in his home village in Polesye. Directed by I.Dobrolyubov, a famous film director of the 1960's generation. REVIEWS: the plot is built up as a series of short illustrative scenes, the overcoming of difficulties by the protagonist is shown in passing, without struggle; the actor does not look like his prototype, but inner affinity is important: the hero emanates the energy of kindness; the authors idealize the hero a little too much, the character is presented in a passionate manner, and this determined the film's somewhat didactic quality; though real facts from a concrete person's life were used, the authors did not manage to avoid the film's being artistically secondary: one involuntarily remembers A.Saltykov's *The Chairman* where the hero whose prototype was a real man, too is also radical, straightforward but not single-minded like the character of Korzh: dramatically the characters of the hero's fellows are elaborated in a less detailed fashion, but the accurate choice of actors was of great help; the risk which the director faced when he started making the film with no movie stars was justified: Belarusian theatrical actors who are not very well-known in the movies created genuinely folk characters; the documentary texture of the shots, the manner of creating portraits, the authenticity of the details of everyday life are impressive but look insufficient: the authors' drive towards maximum clarity and simplicity turned into simple-mindedness and monotony of cinematic language; the authors are influenced by the traditions of the monumental pictures of the 1950's; though this period is widely and finely covered in literature and film, films like *The Chairman* appear not too often, and this film develops the theme in a worthy manner.

ТРОЯНСКИЙ КОНЬ (ТРАЯНСКІ КОНЬ) (THE TROJAN HORSE) — цв., обычн., 14 ч. (2 сер.), 3619 м (1-я сер. — 1811 м, 2-я сер. — 1808 м), 128 (64+64) мин., в/э 21—22.III.1981 г. [вар. 1987 г. — 13 ч., 3359 м (1-я сер. — 1807 м, 2-я сер. — 6 ч., 1552 м), 118 (64+54) мин., в/э 11.IX.1987 г.].

По заказу Государственного комитета БССР по телевидению и радиовещанию.

Киновариант 1981 г. (8 ч., 2139 м, 80 мин.) — **"Амнистия" (Амністыя)** ***(Amnesty)***, в/э 14.XII.1981 г.

Сц. Н.Матуковский; реж. **Валерий Пономарев**; оп. А.Суханова; худ. А.Матвейчук; комп. Е.Глебов; звукооп. В.Суходолов, Ю.Сбоев; втор. реж. И.Яницкая; втор. оп. Л.Лейбман; худ. по кост. Г.Терещенко; худ.-декор. В.Матросов; худ.-грим. В.Антипов; монт. Т.Ширяева; ред. Э.Коляденко, В.Карамазов; дир. С.Терещенко. В ролях: Г.Бурков (Соловейчик), Р.Быков (Кичкайло), Е.Санаева (Божешуткова), И.Рыжов (Добрых), Е.Козлитина (Дрозд), В.Ильичев (Таратута), Т.Ухарова (Гусельникова), Л.Крюк (Хотеньчик), Т.Муженко (Молчан), Г.Орлова (Ягодка), Н.Еременко (начальник милиции), В.Филатов (старшина милиции); Ф.Никитин, С.Михалькова, Э.Горячий, И.Лазариди, С.Турова, Б.Владомирский, Р.Шмырев, А.Кашперов, Ю.Галкин, Н.Смирнов, Ю.Карпович, Г.Марчук.

Телевизионная сатирическая комедия.

Экранизация по мотивам пьесы белорусского драматурга Н.Матуковского "Амнистия" (1970).

Директор игрушечной фабрики Добрых сообщает своему заместителю Божешутковой, что их работник слесарь Соловейчик арестован милицией за хулиганство. Он переживает: все, что они рассчитывали получить к юбилею фабрики через три месяца — грамоты, дипломы, переходящее знамя, его персональная пенсия, — летит вдребезги. Божешуткова решает взять Соловейчика на поруки, подготовив народ: у милиции свои показатели, а для их фабрики товарищеский суд — это воспитательная работа в коллективе. Божешуткова требует от председателя месткома Кичкайло дать Соловейчику хорошую характеристику. Тот сопротивляется: это же ложь. Но она утверждает, что эта ложь — святая. Придя к начальнику милиции с необходимыми документами, Божешуткова добивается освобождения Соловейчика. Перед товарищеским судом она пытается дать главному художнику фабрики Тане Дрозд подготовленный текст выступления, но та отказывается: она говорит, что думает. Божешуткова всучает текст художнику Таратуте, влюбленному в Таню. Та возмущается его мягкотелостью. Товарищеский суд: члены суда Молчан и Хотеньчик, общественный обвинитель Гусельникова, общественный защитник Божешуткова, председатель Кичкайло. Зачитывается текст о "подвигах" Соловейчика... Пьяный, он вламывается в чужую квартиру, хамит потерпевшему Секержицкому и избивает его зятя Михалюту (у того перелом ключицы и сотрясение мозга)... Божешуткова настойчиво намекает Соловейчику: все ли было так. Сообразив, он рассказывает... С цветами и тортом Соловейчик, перепутав похожие дома, заходит



Г.Бурков — Соловейчик, В.Филатов — старшина

в квартиру Секержицкого, тот бьет его цветами, а Михалюта — тортом по лицу... Следующий эпизод происходит на пляже... Соловейчик пристает к загорающей Можейко, сбрасывает ее с матраса... Он, окончательно сообразив, чего от него хотят, рассказывает, что Можейко подошла к нему почти голая и стала приставать, поэтому он ее ударил. В своем выступлении Гусельникова говорит, что Соловейчик — хороший парень, но с ним случилось недоразумение, беда. Таратута отказывается выступать. Подготовленные Божешутковой клакеры кричат: не виноват, свободу Соловейчику. Тот выступает по написанному Божешутковой тексту: горько и больно, некрасивые поступки, но он рабочий класс — протяните руку помощи. Божешуткова утверждает, что виноват прежде всего коллектив. Принимается решение взять Соловейчика на поруки. Лишь Дрозд протестует: он — троянский конь. Божешуткова констатирует: народ против Тани. Та отвечает, что это не народ, а собутыльники. Дрозд называет Таратуту медузой. Тот с тортом и цветами приходит к Соловейчику и бьет его. Таратуту забирают в милицию на 15 суток. Соловейчик рассказывает по телефону дружку, что ему дали новый станок и понавешивали вокруг воспитательных плакатов. Он хамит Тане, пытается ее "лапать". Она бьет его. На совещании у директора Дрозд возмущается новыми образцами игрушек. Но Добрых докладывает в министерство, что новые модели утверждены единогласно, а потом просит Божешуткову задержаться и сообщает, что к ним едет комиссия по поводу юбилея. Соловейчик жалуется ему на Дрозд, собирается писать в газету. Божешуткова решает убрать его на время работы комиссии с фабрики и велит Кичкайло достать Соловейчику путевку в Сочи с затрашнего дня.

Божешуткова проводит фабком по поводу того, как отправить Соловейчика на курорт, чтобы он не напился: тогда не уедет. Решают проводить его организованно. В мероприятии участвуют Кичкайло, Хотеньчик, Молчан, Гусельникова и сама Божешуткова. Хотеньчик пьет шампанское за Соловейчика, но вскоре приходят два его дружка, которые шампанское не пьют, а у Соловейчика немерянные запасы водки: квартиры сдают с недоделками, везде нужны его руки, везде "благодарят". Божешуткова в ужасе, что он напьется, и заставляет Гусельникову заигрывать с ним. Кое-как им удается посадить Соловейчика в поезд, но оказывается, что его сосед по купе едет по бесплатной путевке в круиз по Средиземному морю. Возмущенный Соловейчик возвращается на фабрику. Дрозд уговаривает Добрых принять какие-то меры. Тот понимает, что она права, но у него не хватает смелости: не хочется портить отношения с начальством. Соловейчик преследует по цехам Кичкайло. Вскоре на фабрику одна за другой приезжают комиссии по его жалобам — на "Запорожце", "Волге", автобусе. Кичкайло просит Добрых отправить его в тюрьму. Появляется Соловейчик с требованием дать ему положительную характеристику для заграничной поездки, а когда ему отказывают, напоминает о том, что говорилось на суде: он сохранил все тексты выступлений. Вскоре на "Чайке" приезжает для проверки Ягодка, разговаривает с Дрозд, Божешутковой, Кичкайло. Тот в результате всего "сходит с ума", и его увозит санитарная машина. Добрых говорит Ягодке, что ее проверка — уже тринадцатая. Та считает, что по бумагам нельзя понять, честный человек писал или подлец, спрашивает, неужели нет никакой возможности уволить Соловейчика на законных основаниях? У Добрых инфаркт. Вместо него назначают Дрозд. Она велит Кичкайло, которого отправили из больницы как симулянта, назначить повторный суд и попросить прощения у потерпевших. Божешуткова объясняет ей, что у нее не получились личная жизнь и карьера, она хотела обратить на себя внимание, чтобы стать директором, а Дрозд всегда ненавидела и завидовала ей. Божешуткова подает заявление об увольнении. Дрозд рвет его. Придя к ней на прием, Соловейчик поначалу ведет себя нагло, ссылаясь на справки и характеристики, но Дрозд объявляет ему, что общее собрание коллектива признало их недействительными; на его слова, что "рабочие скажут: руки прочь от Соловейчика", она отвечает, что делегация рабочих его цеха просила убрать его с фабрики. Тот пытается уйти по собственному желанию, но Дрозд отказывает ему. Соловейчик, которого опять забирают в милицию, произносит текст своей речи на товарищеском суде.

"...Не виноват драматург... решивший перенести на экран перипетии своей ироничной и саркастичной пьесы... В [его] замысел... входило, по всей вероятности, показать тип обнаглевшего человека, которому все, что ему по КЗоТу положено, — вынь да положь, а то, что от него КЗоТ требует, — это не вынь и не положь. Он не только знает законы, но и знает, как их можно обойти. И, конечно же, он получает в финале по заслугам. Однако автор... фильма... почему-то пустился во все тяжкие, чтобы разукрасить этот сюжет, инкрустировать его и обвести виньетками. Тут и фарс с переодеваниями, и фарс с судом общественности, и фарс с тортом по морде (очень живучая шутка: наверное, потому, что хорошая очень), и... все это битый час с лишком без устали, без мысли... тянется к заветным двум тысячам метров. И в результате получилась достаточно банальная и, конечно же, незамысловатая, несмотря на виньетки, историйка о том, что... Извините, но я, по долгу службы обязанный знать, действительно не знаю — о чем! Неустанное стремление комедиографов пересмешить самый смех прежде всего и обесценивает их творения" (Туровский В. Слона в придачу... Полемические заметки о новых кинокомедиях // ЛГ. 24.III.1982).

"Камера оператора внимательно останавливается на каждом, кто, спекулируя высокими понятиями о рабочей совести, о гуманизме коллектива... способствует превращению Соловейчика из обыкновенного поклонника "зеленого змия" в злое и опасное явление большого социального плана. Авторы фильма убедительно доказывают... каждый виновен в формировании соловейчиков. Путь, который проходит герой фильма с момента пробуждения в вытрезвителе... до выступления в финале ленты с демагогической речью, представлен естественно и психологически убедительно. Достоверность, которая заложена уже в сценарии, вдумчивой режиссуре, особенно ярко проявляется в игре... Г.Буркова. Быстро почувствовав силу красивых фраз, он отстреливается ими, как хулиган из рогатки. И уже оказываются защитники Соловейчика у него под каблуком... Так беспринципные демагоги пожинают плоды сотворенного ими зла... Сатира всегда исходит из ясного понимания недостатков, во имя справедливости обличает пороки. В.Маяковский говорил, что "сатира — лучшее из доказательств нашей чистоты и силы". Создатели "Амнистии", продолжая лучшие традиции "Бани" и "Клопа", приглашают зрителя

к серьезному разговору... призывают не забывать, что и добро должно быть с кулаками" (Бабянскас М. Приглашение к разговору // Сов. Литва. 21.V.1982).

"К пьяницам у нас отношение сердобольное, мы их охотно покрываем, прощаем и опекаем. Но хам, чувствуя безнаказанность, хамеет, начинает диктовать свои условия, становится реальной силой... Об этом была пьеса... Авторы вышли к реальной болевой точке общества и решили сделать сатирическую комедию. Точка опоры — лишь исходная точка. Создатели фильма, однако, считают, что дело в шляпе... Актуальная тема названа, теперь можно делать фильм из любых подручных средств. Берут испытанный комедийный арсенал Г.Буркова, который вот уже в который раз воспроизводит столь удающийся ему облик классического алкаша... Р.Быкова с его взрывным комедийным темпераментом — когда уже решительно нечего играть, он прыгает, смешно бегает, смешно сходит с ума и смешно поет "Очи черные". Парочку кремовых тортов берут. Идут не изнутри материала, не от конкретных сатирических задач — а от неких среднекомедийных, чисто "кинематографических"... приемов. Не строят, не выращивают комедию, а лепят ее из готовых, но в новом контексте потерявших смысл трюков. И здесь уже нужно говорить об отсутствии режиссуры. Прискорбный этот факт изобличается случайностью всего происходящего. Необязательностью места действия, обстановки, поворотов событий. На экране игрушечная фабрика — казалось бы, антураж пластичный, таящий в себе образные потенции. Порой возникают, как лейтмотив, смешные рожицы кукол... Просто так, как перебивка, как цветастая телезаставка, словно и нет на свете такого понятия, как киноязык. Плохую телехронику напоминают кадры фабричных цехов — пестрые, снятые неряшливо и опять-таки без какой бы то ни было эстетической задачи. Необязательными эпизодами заполнен метраж... Фильм вышел унылый, каким всегда бывает непомерно длинный, а главное, неартистично рассказанный анекдот. Ухватить за хвост жар-птицу комедии такое кино не способно просто потому, что неповоротливо, неизобретательно, неактивно, неостроумно... Стартовав от реального явления жизни, действительно заслуживающего сатирического осмеяния и содержащего в себе резервы смешного, — они [авторы фильма] тут же от этой реальности отмежевались... С первых же кадров выскочили в искусственное пространство "типовой комедии", где... все озабочены единственной задачей — чтобы было смешно. Ослеплены ею... Связать это "смешно" с непосредственной темой и сатирическом задачей фильма уже никому не приходит в голову... Не фильм, а эстрадный концерт, целиком составленный из хрестоматийных номеров. Есть между ними связь или нет — для такой комедии неважно... Интерес к самодовлеющему трюку... сегодня упал — тем более обречены на неудачу попытки выдать трюк за нечто более существенное, развлекательный прием за средство исследования, простейший смеховой эффект за осмеяние. Тут задачи не просто разные, но разнонаправленные... Н.Акимов замечал: "Хорошая комедия-фарс устанавливает в зрительном зале настроение особого градуса, при котором о слишком серьезных и глубоких вопросах говорить бестактно... При каждой такой попытке получается нестерпимая пошлость". Хочется думать, что большой мастер комедии имел в виду именно эту подтасовку, игру в поддавки, намерение выдать одно за другое. Равно как и отписочные "юмористические иллюстрации" на заданную актуальную, "нужную" тему. Фарс, рожденный истинной болью художника, его гневом и — что существенно — настоящим сатирическим талантом, может говорить о серьезных и глубоких вопросах — это доказано практикой. Хотя... со времен "Гаража" с подобными явлениями в нашей комедии мы не встречались. Но в этом случае юмор, трюк, эксцентриада, все что угодно из комедийного арсенала — не самоцель. И задача фильма — не просто повеселить публику. Юмор здесь — такой же способ художественного выражения идеи, как и любой другой" (Кичин В. Вокруг смеха // ИК. 1983. № 5. С. 54—55).

"Режиссером... было сделано два варианта экранизации... Кинофильм стал сокращенным вариантом телефильма. При сокращении были оставлены самые ударные эпизоды, убыстрился темп, выровнялся ритм, что для комедии очень важно. Все это улучшило художественные качества ленты, но подлинной удачей она не стала. Дефицит столь любимого зрителем жанра в белорусском кино особенно огорчителен потому, что в белорусской литературе и театре существуют прекрасные национальные традиции, идущие от В.Дунина-Марцинкевича и знаменитой купаловской "Павлинки", продолженные в творчестве К.Крапивы, А.Макаенка и др." (ЖПБК. С. 6).

"[В.Пономарев:] Всю нашу съемочную группу до боли задел тот факт, что "Троянского коня" назвали... явлением аполитичным. "У нас нет и не может быть подлецов в рабочей среде", — недвусмысленно гласил приговор непробиваемого чиновника. А явление такое, теперь это уже ни для кого не секрет, было: паразитировали при распределении месткомовских благ профсоюзные лидеры, расталкивали локтями товарищей во всех очередях дутые "передовики", бытовала устоявшаяся тенденция: сделать поменьше, а получить побольше. Когда драматург... обнажил корни проблемы, — это не понравилось кое-кому, кто эту проблему вольно или невольно создавал. По крайней мере... прохиндей Соловейчик и ему подобные долго паразитировали, разъедая своим примером коллективы. Словом, в 1981 году съемочная группа денег за свою работу не получила... В ведомости за [нее]... мы расписались только в первые дни... 1988 года... Правда, в то время [начало 80-х] нашлись смелые люди в Госкино СССР. Им удалось "пробить" хотя и в довольно усеченном варианте "Троянского коня", который на афишах кинотеатров стал значиться как "Амнистия" (Соловьев В. "Нам не поза нужна — позиция..." [Беседа с В.Пономаревым] // ВМ. 21.I.1988).

Библиография: Вішнеўскі А. Здымаецца "Траянскі конь" // ЛіМ. 11.VII.1980; Ясны Э. Пачакаем прэм'еры [Інтэрв'ю з В.Панамаровым] // МП. 1.I.1981; Красінскі А. Кінагод-80: Здабыткі і праблемы // ЛіМ. 27.II.1981; Медведева О. Киногод-80: Раздумья и надежды // ВМ. 27.II.1981; Бондарава Е. У галоўных ролях — героі часу... // Звязда. 11.III.1981; Абакумовская Т. Любой ценой // СК. 26.III.1982; Кичин В. Вокруг смеха // ИК. 1983. № 6. С. 39; Высоцкі В. Тэлефільм: на экране — сучаснік // МБ. 1984. № 1. С. 65; Ясны Э. Заставацца самім сабою [Інтэрв'ю з В.Ціханавым] // МП. 16.X.1987; КіЛ. С. 30.

A TV satirical comedy after the Belarusian playwright N.Matukovski's play *The Amnesty* (as its film variant is called) about the factory body's bailing a drunkard and hooligan out. REVIEWS: the authors managed to make a fairly interesting film about the phenomenon of dependence and militant philistinism in the working class environment; they explore the relations in the collective which does not adhere to principles and where people are guided by narrow bureaucratic interests; consequently, it leads to the triumph of immorality and socially dangerous types like the protagonist who is convincingly played by the actor; the authors develop the traditions of Mayakovski's *The Bath* and *The Bedbug*; the play was about the boor who begins to dictate his own laws feeling that he can do away with anything, the film deals with this theme superficially; gifted actors take part, most of them create colorful characters, but the comedy lacks inner energy and satirical sharpness; the film turned out to be monotonous, lacking ingenuity and wit in spite of the fact that the director "ornaments" the plot with familiar farcical motives and tricks which lose sense in the new context; the farce which is born of the artist's genuine pain and real satirical talent may deal with serious issues as was the case with E.Ryazanov's *The Garage* where the director's goal was not just to entertain the audiences; in 1981 the film was shown only on Belarusian TV while Soviet Central TV showed it in 1987 because the TV board called it apolitical: "there are no and can be no scoundrels in the working class environment" in the U.S.S.R.; the film variant preserved only the most striking scenes, the rhythm was leveled out, the tempo became faster, but it was not really successful.

1981

АНДРЕЙ И ЗЛОЙ ЧАРОДЕЙ (АНДРЭЙ І ЗЛЫ ЧАРАДЗЕЙ) (ANDREI AND THE EVIL SORCERER)

—цв., обычн., 8 ч., 1961 м, 72 мин., в/э 29.III.1982 г.

По заказу Государственного комитета СССР по телевидению и радиовещанию.

Сц. Э.Довнар [Коляденко]; реж. **Геннадий Харлан**; оп. Е.Пчелкин; худ. И.Топилин; комп. В.Иванов; текст песен В.Некляева; звукооп. С.Чупров; худ. по кост. В.Вдовенко; худ.-грим. А.Пушкина; втор. реж. Л.Чижевская, Г.Кононович; втор. оп. Л.Виссарионова; монт. Л.Баринова; ред. И.Дылевский; дир. Л.Баталова. В ролях: А.Смоляков (Андрей), И.Киселева (Путеводная Звезда), Г.Милляр (Цмок), М.Кононов (Леший), Э.Бочаров (Домовой), Ю.Чернов (Водяной); А.Аржиловский, М.Капнист, В.Грицевский, В.Сичкарь, В.Шмырев, П.Юрченков.

Детский музыкальный телефильм-сказка.

Давным-давно объявился у одного селения злой чародей Цмок. Люди отгородились от него высокой стеной. В первый раз на дозорной вышке несет караул Андрей — всех добрей. Цмок велит Домовому, Водяному и Лешему растянуть в лесу сети, чтобы поймать Путеводную Звезду, которая приземляется раз в тысячу лет. Домового он отправляет усыпить всех в селении. Лишь Андрей не засыпает, видит звезду и спешит к месту ее падения. По дороге он тушит горящий муравейник и вытаскивает из ямы медвежат. Цмок и его слуги ловят Звезду. Он просит ее — дочь Ярилы-солнца — дать ему счастья: он хочет стать человеком, чтобы вредить людям не только ночью, но и днем. Звезда отказывается, и Цмок превращает ее в старуху. Приходит Андрей и спрашивает, не видели ли они Путеводную Звезду, а также тех, кто ямы-западни роет, муравейники подпаливает? Они отвечают — не видели. На обратном пути медведь рассказывает Андрею о лесной беде: Цмок превращает зверей и птиц в чучела, — и указывает, где логово злодея. Но тот заманивает Андрея в ловушку и бросает в подземелье. Андрей слышит песню Путеводной Звезды. Муравей подсказывает ему, как попасть в ее темницу через выкопанную барсуками нору: Звезда сама не может выбраться, но скажет Андрею, что делать. Та дарит ему волшебный клубочек, который приведет к ее батюшке. Андрей приходит в родную деревню, но она вся опутана паутиной: слышны звуки, а людей нет. Цмок и его слуги собираются поймать Андрея сетью, однако его выручает медведь. Цмок приказывает Лешему сбить с толку Андрея в дремучем лесу. Андрей падает в яму, вырытую Лешим. Его спасает бобр. Леший валит на Андрея дерево. Ему помогает медведь. Андрей стыдит Лешего, утверждая, что сила Цмока в трусости других, и оставляет плачущего Лешего подумать над этим. Цмок насылает на Андрея Водяного, который пытается его



Ю.Чернов — Водяной, М.Кононов — Леший, Э.Бочаров — Домовой

утопить. Андрей укоряет: небось, много людей на совести. Водяной отрицает это и отпускает Андрея. Цмок приказывает Домовому усыпить Андрея насмерть. Тот отказывается, и Цмок превращает его в чучело. Андрей приходит на гору, зовет Ярило и рассказывает, что случилось. Ярило спрашивает, почему он ничего не просит себе? Андрей отвечает, что ему ничего не надо. Ярило дает ему новую одежду, коня и учит, как победить Цмока. Андрей скачет к логову злодея и направляет на него зеркало. Цмок тает, а в городище исчезает паутина и появляются люди. Андрей встречается с Путеводной Звездой. Домовой, Водяной и Леший возвращаются на свои законные места. Оживают звери и птицы.

"Фильм... "Пастух Янка"... в основе имел мотивы популярных белорусских сказок. Обращением к национальному фольклору ценен и... "Андрей и злой чародей"... К сожалению, эти кинопроизведения не стали заметным явлением в детском кинематографе из-за того, что проблема соотношения добра и зла, справедливости и обмана, разума и силы не получила должного художественного осмысления" (Чернушевич А., Светлов Б. О детях и для детей // СБК. С.183).

Библиография: Патапенка В., Стадуб А. У гасцях у казкі // ЧЗ. 27.VIII.1981; Марчык Л. І ўсё ж такі дабро перамагае // МП. 31.X.1981; Бондарава Е. Буйныя і сярэднія планы: Нататкі пра кінагод-81 // ЛіМ. 2.IV.1982.

A children's musical fairy-tale TV film. REVIEWS: this film as well as *The Shepherd Yanka* is of value because it addresses Belarusian folklore, but neither became a noticeable even in children's cinematography because the problem of correlation between good and evil, justice and lies, intellect and strength was not adequately dealt with from the artistic point of view.

ДОЧЬ КОМАНДИРА (ДАЧКА КАМАНДЗІРА) (THE COMMANDER'S DAUGHTER)

ч/б, ш/э, 7 ч., 1856 м, 68 мин., в/э 19.V.1981 г.

Др. назв. "Сегодня, 22 июня".

Сц. Ю.Яковлев; реж. **Борис Горошко**; оп. О.Авдеев; худ. В.Белоусов, В.Чернышов; комп. М.Зив; звукооп. В.Морс; втор. реж. В.Ковальчук, Л.Чижевская; втор. оп. Л.Сенькин, Г.Шингер; худ. по кост. Ф.Рябушко; худ.-грим. Б.Михлина; монт. Л.Цыпкина; ред. А.Делендик, А.Масаренко; дир. И.Леоненко, А.Захорошко. В ролях: Аня Назарьева и В.Ананьина (Валя Беда), В.Талашко (майор Беда), Миша Боттинг (Дима Трофимов), Володя Румянцев (Гриня Лопаткин), И.Васильев (майор Крейц), Н.Бражникова (Ксения Беда), Г.Овсянников (старшина Плюц), А.Климова (Семибратова), Г.Куликов (военврач Лопаткин), П.Юрченков (Разумневич); А.Белино, М.Васьков; В.Гришкевич, М.Долгополов, Г.Куликова, А.Сивкова, Н.Смирнов, А.Столбов, Ю.Шульга, Элла Шалимова.

Киноповесть (авторское определение — кинопоэма).

Приз ВКФ детского кино (Москва, 1983).

"Юным участникам героической обороны Брестской крепости посвящается..." К перрону Брестского вокзала приближается состав... Хроника 1945 года: встреча солдат-победителей... Валентина Беда приезжает в Брест, идет по городу, вспоминает... 21 июня 1941 года. Военврач Лопаткин дает своему сыну Грине, Диме Трофимову и Вале лошадь с бричкой для поездки из Брестской крепости в город. У гарнизонной пекарни лошадь останавливается: так ее приучил пекарь Ваня Журавин, который угощает ребят хлебом. Они рассказывают, что Валя едет в горком комсомола, а Дима в ателье за новой формой. Ваня сообщает, что собрался "на гражданку". По дороге в бричку подсаживается незнакомый капитан, которому ребята рассказывают, что Дима — воспитанник музвзвода, а Валя — дочь командира полка. В горкоме Валя и Гриня встречают служившего прежде в полку политрука Разумневича: он теперь секретарь. Разумневич вручает Вале путевку в Артек. Возвратившись в полк, они узнают, что при попытке задержать диверсанта убит сержант Микулич. На рассвете начинается война. Гарнизон Брестской крепости вступает в бой. Вместе с солдатами в крепости находятся женщины и дети. Валя просит Диму не говорить Грине, что в рукопашной погиб его отец. Дима переживает, что они сидят без дела. Ребята решают идти в дальние подвалы, где, возможно, есть хлеб и патроны. У разрушенной пекарни они находят убитого Ваню Журавина... Валентина у памятника в Брестской крепости... Ребята ползут под обстрелом к реке за водой для раненых и детей. Встретивший их сержант Бессонов берет у них котелки, пытается сам добраться до воды и гибнет. В подвале женщины и дети слышат предложение немцев покинуть крепость. Майор Беда говорит уцелевшим бойцам, что этот клочок земли они будут защищать, как подобает советским людям. Женщины и дети прощаются с бойцами и уходят. Гриня и Дима остаются. На крепость идут танки. Последними снарядами стреляет орудие ее



А.Назарьева — Валя

защитников. Его расчет гибнет. Гибнут и Гриня с Димой. Немцы загоняют женщин и детей из крепости в концлагерь, заставив их лечь на землю под угрозой расстрела, но Валя поднимается. Майор Крейц везет ее в крепость, чтобы она уговорила отца и его товарищей сдаться, и напоминает, что через час крепость сравняют с землей. Немцы по громкоговорителю убеждают защитников крепости в бессмысленности сопротивления. Отец обнимает плачущую Валю. Разумневич собирает коммунистов. Старшина Плющ говорит ему, что сегодня здесь все коммунисты. Бойцы поют песню времен гражданской войны "Там, вдали, за рекой". Над Брестской крепостью поднимается красный флаг. Рукопашная в казармах и казематах. Оставшиеся в живых идут на прорыв... Валентина смотрит на памятник Неизвестному солдату. Праздничный салют. На территории мемориала множество людей. Строем идут суворовцы.

"Не все в опыте молодого режиссера... дало кристально чистые результаты. Некоторая плакатность образов, порой сугубо будничная речь, монотонность повторения отдельных кадров — моменты... сугубо прозаические. Но в целом картина, где мало слов, много символики, где полноправно "действуют" музыка, звуки, природа, камни, выразила подлинные чувства, пережитые в день войны и переживаемые сегодня. Поэзия фильма — в правдивом выражении боли народной. Это опоэтизированная хроника тех дней... В одном из интервью Б.Горошко сказал, что в войну "мы потеряли самое здоровое духовно поколение рожденных от отцов, прошедших революцию". Наш долг, говорил он, восполнить то потерянное, сделать то, что не успели погибшие: воспитать себе подобных, рассказать правду о своем времени... Кинематографисты... смело обращаются к чувствам и эмоциям... справедливо считая, что если на глазах зрителей-детей появятся слезы, то это хорошие слезы" (Посысаева Т. "Маленькие, стойкие мужчины, девочки, достойные поэм..." // УГ. 23.VI.1981).

"У Доме кіно адбылася прэм'ера... Кіназнаўцы, журналісты падзяліліся першымі ўражаннямі... А.БАБКОВА: Хоць рэжысёр назваў [фільм]... паэмай, гэта... героіка-рамантычны плакат. У фільме ўсё гранічна завострана, усё кідаецца ў вочы... Добра падабраны тыпажы: твары акцёраў выразныя, на іх амаль заўсёды прачытваюцца настрой і стан душы... Цікавая кампазіцыя многіх кадраў... Вынаходліва распрацавана музычна-гукавая партытура... хоць ёсць і... "перахлёсты" ў батальных шумах... Можна ўздзейнічаць на гледача пры дапамозе ўсіх кінавобразаў, а можна "давіць" на нервы і слёзныя залозы, што называецца крыкам... Усё залежыць ад пачуцця меры... В.НЕБЫШЫНЕЦ: Наш глядач яшчэ не прывучаны да складанай кінаметафары, да паэтычнай умоўнасці, да асацыятыўнага мыслення на экране. А фільм... гэта якраз ланцуг асацыяцый. Разам з тым твор атрымаўся... цэласным і арыгінальным. У рэжысёра свой почырк... Лепшыя мясціны фільма — гэта кадры даваеннага Брэста, кадры першых дзён вайны. Тут мастацкі прыём зліты з эмоцыяй. А ў цэлым карціна пры ўсім умельстве ўсё ж "халаднаватая". Умоўнасць абарочваецца адцягнутасцю, становіцца самамэтай. Е.БОНДАРАВА: ...Паэма вымагае пэўнай сюжэтнай канвы, дакладнасці эмоцый, філасафічнасці... Мне падалося, што рэжысёр ставіў перад сабой мэту стварыць нешта надзвычай выразнае... Абы ўразіць гледача незвычайнасцю кінамовы. Таму ў карціне вельмі мала сапраўдных чалавечых эмоцый. Пачуццё часам адступае перад націскам чужой, заемнай інтанацыі, недзе пачынаецца фарсіраванне рэжысёрскага голасу... Таму і музычнае афармленне таксама фарсіраванае... Т.ЦЮРЫНА: Для таго, каб фільм усхваляваў гледача, ён павінен вызначацца дакладнасцю думкі і жанравай структуры... Драматургічныя пустоты рэжысёр стараўся запоўніць фарматворчасцю, "прыгожымі карцінкамі"... І паэтычнае кіно трэба будаваць на важкай драматургіі. Аб умоўнасці. Трэба ўлічваць, што да яе наш глядач і сапраўды яшчэ не прывык. Таму варта, карыстаючыся ўмоўнай мовай, усё ж вытрымліваць законы жанру, помніць, што кіно павінна не толькі нешта паказваць, але і расказваць пра нешта. У фільме ж нестае філасофіі, цікавай дзеі... А.КРАСІНСКІ: ...Сцэнарый быў кепскі. Гэта было даволі шэрае, прызямленае апавяданне пра даўно вядомыя, увогуле, рэчы... Імкнучыся сказаць сваё слова ў кіно, рэжысёр вырашыў як бы абмінуць сцэнарый... Ён думаў, што можна стварыць рэжысёрскае кіно, не абапіраючыся... на драматургію. Аднак у яго не хапіла пораху... Праўда, у некаторых сцэнах фільм набліжаецца да сапраўднай кінапаэмы. Але заслуга тут не аднаго рэжысёра, але і аператара, і мастака. Асобныя кадры ўспрымаюцца як творы выяўленчага мастацтва — настолькі яны выразныя... Уражваюць... кадры, дзе мы бачым твары салдат у байніцах, дзе салдаты бягуць па мосце. Тут адчуваюцца яркая, глыбокая эмоцыя, настрой, сапраўды мастацкае мысленне. І калі б увесь фільм быў зняты на такім мастацкім і тэхнічным узроўні, атрымалася б сапраўды значная карціна... І справа тут не ў жанравай недакладнасці, а ў звычайнай няроўнасці, у адсутнасці цэласнага кінавобраза..." Не можам пагадзіцца

цалкам з папрокамі за фрагментарнасць... [Яна] вiдаць, вынікае з таго, што [гэта]... фільм-успамін. А ў памяці няма строгай лагічнай паслядоўнасці. Памяць — не схематычны адбітак жыцця, а калейдаскоп... [Гэтым] тлумачыцца ў многім і яго [фільма] умоўнасць. Нельга здымаць тое, што адбывалася ў дзяцінстве, цалкам рэальна... І гэта вельмі дакладна перададзена кінакамерай. (Трэба помніць і пра тое, што дзіцячае ўспрыняцце свету — павелічальнае шкло.)... Мастацкі фільм заклiканы... выяўляць асабісты ўнутраны свет яго стваральнікаў. Такі ўнутраны свет у маладога рэжысёра ёсць. Таму ёсць у яго і свой почырк, свая кінамова. Не хапае пакуль майстэрства, дакладнай канцэпцыі" (Бакуновіч Р. А што скажа глядач? // ЛіМ. 3.VII.1981).

"В... картине чувствуется прежде всего молодое желание найти новый способ разговора со зрителем... такой тон, который вызывал бы доверие... О защитниках Брестской крепости... рассказывалось в советском кинематографе немало. Но [этот фильм]... подкупает искренностью, задушевностью, взволнованностью... Б.Горошко — ученик Е.Дзигана. Учитель высоко оценил дебют своего ученика: "Это прекрасная... картина. Она прекрасна своим гражданским патриотизмом, великолепным изобразительным решением, звуком, цветом. Прекрасна современным уровнем кинематографического языка"... Фильм сделан художником. Честным и вдумчивым. Он знает, что война — это страшно!.. И фильм его воспринимается прежде всего как крик против войны... Б.Горошко по-своему интерпретировал рассказанное писателем. Он... пластикой может выразить гораздо больше, чем словом. В последние годы такое дарование... редко. И требует тем более... необходимости судить произведение... по предложенным автором законам. А предлагает молодой режиссер... фильм-поэму... о людях, достойных поэмы... Событий немного, только сцены и эпизоды, высвеченные памятью героини... Не для самовыражения экспериментирует Б.Горошко... Звук, цвет, ракурс, резкая смена кадров и неожиданно замедленное течение действия — все в арсенале действенных художественных средств, используемых режиссером. И все — для выражения темы гражданской, народной" (Парамонова К. Дебютанты-81 // Режиссеры детского советского кино: Творческие портреты. М., 1982. С. 69—70).

"...Избрав своеобразный жанровый ракурс... [режиссер] не до конца осмыслил его специфику. Создание сюжета в этом жанре тоже требует развития — естественно, в соответствии со спецификой жанра, не столько событийной фабулы, сколько авторской мысли, авторского отношения к теме, героям. Фильм же, особенно во второй половине, где господствует состояние напряженного пафоса, слишком статичен по мысли, настроению. Общей чертой ["Дочери командира" и "Венка сонетов"]... явилась, кроме того, неточность зрительского адреса. Обращенность к юношеству сочетается с усложненностью формы, этому адресу не отвечающей" (ЖПБК. С. 12—13).

"Поэтическая образность потребовала непрямолинейного, ассоциативного соотнесения музыки с изображением... [для чего авторами] часто используются цитаты из хорошо известных произведений, ставших музыкальными эмблемами. Таковы и характерные песни, связанные с конкретными историческими событиями... Однако яркая, символическая образность песен... не всегда сливается с [изобразительным рядом]... в единый звукозрительный образ... В качестве обобщающего музыкального элемента, несущего в себе концентрированную, знаковую образность, не связанную с конкретным художественным явлением, используются цитаты классической музыки... [в частности] фрагмент из органной токкаты И.С.Баха... Образность знаменитой токкаты переосмыслена не как воплощение бесконечных поисков гармонии и красоты, а как характеристика зловещей, ненавистной силы. Но этому произведению в таком измененном виде противостоит само имя Баха, вся его музыка" (Карпилова А. Классическая и народная музыка в фильме // ЭиК. С. 172—173).

Библиография: Дорофеенко Т. Поэма о подвиге народном [Интервью с Б.Горошко] // ВМ. 18.V.1981; Крупеня Я. Дзеці крэпасці-героя // Звязда. 2.VI.1981; Бабкова А. Яшчэ раз пра вайну // ЧЗ. 10.IX.1981; Бондарава Е. Буйныя і сярэднія планы: Нататкі пра кінагод-81 // ЛіМ. 2.IV.1982; Фральцова Н. Традыцыі і пошук // ЧЗ. 5.V.1982; Горошко Б. С позиций требовательности // СК. 26.X.1982; Чернушевич А., Светлов Б. О детях и для детей // СБК. С. 176; Парамонова К. Что там, за полотном экрана? Размышления о развитии реализма в кинематографе для детей и юношества // Кино — юным. М., 1985. С. 52—53.

A film narrative about young participants of the heroic defense of the Brest fortress. A prize at the All-Union Film Festival. REVIEWS: the director defined the film's genre as a film poem, but this is not a poetic chronicle: the documentary and poetic elements did not merge because the battle scenes and the scenes of everyday life were too much down to earth; the plot in a poem also requires development in compliance with the specificity of the genre — not so much of the plot itself as of the author's thought while the film is too static, especially in the second half with its state of intense feeling; a few of the scenes are really poetic, and some shots remind of the works of graphic art, and it brings credit not only to the director but also to the director of photography and the designer; this is not a film poem but a heroic adventure agitprop, but does the young viewer of the 1980's require agitprop? This is a reminiscence film, and memory lacks logical consistency: it reminds of kaleidoscope, this explains a number of things in the film; it is structured as a chain of associations, but at the same time it turned out to be integral and original: the sonic and music score is resourceful, though a sense of proportion is sometimes lost; there are borrowings, the film lacks genuine emotions, that's why the music aspect is accentuated; the director makes an experiment not for self-expression but in an attempt to express the theme brightly, emotionally, in a language understandable to today's young people; the authors appeal to young viewers' feelings justly thinking that it is really good if there are tears in their eyes; here, as in the film *A Crown of Sonnets*, the viewer is inaccurately approached: orientation to the young viewers is combined with a sophisticated form which is not clear to them.

ЕГО ОТПУСК (ЯГО АДПАЧЫНАК) (HIS VACATION) — цв., обычн., 8 ч., 2214 м, 81/78 мин., в/э 3.I.1982 г.

Др. назв. "Отпуск за свой счет".

По заказу Государственного комитета БССР по телевидению и радиовещанию.

Сц. Е.Каплинская; реж. **Геннадий Горащенко [Полока], Юрий Дубровин**; оп. А.Зубрицкий, Л.Пекарский; худ. Ю.Альбицкий, В.Чернышов; комп. В.Кондрусевич; текст песни В.Аленикова; звукооп. В.Устименко; втор. реж. А.Лейзенберг; втор. оп. П.Кривостаненко; худ. по кост. Г.Юсис; худ.-грим. Л.Томко, С.Гостюхина; монт. М.Жигалко, Э.Исмаилова; ред. А.Дударев, Э.Коляденко; дир. И.Филоненко. В ролях: А.Кузнецов (Кораблев), Е.Аржаник (Виктория), А.Дубровина (Верочка), Н.Розанцева (Галина), И.Николаев (Бобок), Д.Матвеев (Петюня), В.Антоник (Гера), В.Букин (Баранов); А.Дударев, Г.Гарбук, В.Белохвостик, В.Кудревич, В.Грицевский, А.Диндуров, А.Гурьев, И.Мацкевич, О.Ипполитова, Т.Муженко, Р.Домбровская, В.Светлов, В.Шмырев, В.Синкевич, В.Горлов.

Телефильм.

Цех крупного минского завода. Командированный с помощью бутылки коньяка пытается добыть выпускаемые тут анализаторы для овощехранилищ, но на заводе проблемы с их производством. Рабочий-передовик Ко-

раблев устанавливает причину: это некачественные детали смежников. Кораблев берет отпуск, едет в другой город на завод "Красный луч" и устраивается на работу (по справке из ЖЭКа: здесь большая текучесть кадров), скрывая истинный мотив приезда. Заведующий отделом кадров предполагает, что он в пьянстве, начальник цеха Верочка — в семейных обстоятельствах. В городе трудно снять квартиру, и случайная знакомая — молодая работница того же цеха Виктория — предлагает ему жить в находящемся на капитальном ремонте доме, где живет сама. Кораблев объясняет Верочке, что хочет переналадить у них оборудование. В кафе, выясняя отношения с местными наладчиками — Петюней и Бобком, Кораблев замечает молодого человека Геру (которого видел ночью у Виктории) с другой девушкой. Видит это и зашедшая в кафе Виктория. Между тем жену Кораблева навещает бывший ее кавалер — таксист Баранов, и она, сердясь на мужа за то, что тот командует жизнью всех окружающих, грозит вернуться к Баранову. Петюня и Бобок теперь работают и по вечерам, чему рада Верочка. Виктория приглашает Кораблева в ресторан, где присутствуют Гера с девушкой, стараясь вызвать у последнего ревность. Потом Кораблев становится свидетелем, как Виктория просит прощения у Геры, и переживает: тот женится на другой. На следующий день он не видит ее на работе и находит дома в тяжелом состоянии: Виктория выпила какую-то отраву. Кораблев вызывает "скорую", но отрава оказывается безобидным лекарством, выписанным для матери Геры, а у Виктории нервный стресс. Кораблев выхаживает ее. Работницы цеха изумлены, как теперь работают их станки, и хвалят наладчиков. Цех перевыполняет план. Петюня и Бобок вдохновлены такими результатами. Ночью Кораблев слышит, что к Виктории опять пришел Гера, и выгоняет его. Виктория возмущена: она все же любит Геру. Родной завод Кораблева посещает министр, расспрашивает о нем: пора Кораблеву возвращаться. Жена едет за ним. Все переживают, что Кораблев уезжает, да и он делает это с неохотой. На какой-то станции он сходит, возвращается к Виктории, объясняется, обнимает, говорит нежные слова, но... голос жены окликает его: это были мечты. На вопрос Баранова, везущего их с женой с вокзала, почему Кораблев грустный, тот отвечает, что там, где он был, остались недоделки. На заводе он видит, как тот самый командированный грузит готовые анализаторы.



А.Кузнецов — Кораблев

"Паўторнасць сітуацыі, драматычнага канфлікту, безаблічнасць рэжысуры... нельга не прыкмеціць. Напэўна, трэба больш строга адносіцца да адбору сцэнарнага матэрыялу... у рашэнні сучаснай тэмы. На такой драматургіі не праявіцца творчая асоба рэжысёра, а прыёмы яе экраннага ўвасаблення застануцца механічнымі" (Фральцова Н. Традыцыі і пошук // ЧЗ. 5.V.1982).

"Герой карціны... незвычайны чалавек, ён здольны на смелыя ўчынкі, не баіцца браць на сябе адказнасць. Але тут аўтараў падвяло прыблізнае веданне жыцця, рабочага асяроддзя. Надзвычай бледныя, амаль нявыяўленыя характары калегаў Караблёва па працы... Адсутнасць сапраўдных заводскіх рэалій, праўдзівай атмасферы жыцця саслужылі стваральнікам фільма благую службу. Караблёву літаральна няма чаго рабіць, яго характар не развіваецца, герой паўстае перад гледачом хутчэй як рэзанёр. Часам аўтарам стужкі не хапае звычайнага густу. Гэта асабліва відаць на прыкладах узаемаадносін Караблёва і Вікторыі, камедыйных сітуацый" (Высоцкі В. Тэлефільм: на экране — сучаснік // МБ. 1984. № 1. С. 65).

Библиография: Нячай В. Галоўная формула поспеху // МБ. 1983. № 6. С. 46—47.

A TV film about a front-rank worker who helps a backward supplier factory during his vacation. One of the directors is the famous Soviet film director G.Poloka. REVIEWS: one can't but notice that the situations and the dramatic conflict are not original; the directors lack individuality; the authors' failure was caused by their inadequate knowledge of life, the working environment — the film's atmosphere is not authentic; the film's hero claims to be an unusual man who can do things but in the film he is just a philosophizer; the authors lack taste in showing comic situations.

ЕДИНСТВЕННЫЙ МУЖЧИНА (АДЗІНЫ МУЖЧЫНА) (THE ONLY MAN) — обычн., цв., 14 ч. (2 сер.), 3775 м (1-я сер. — 1805 м, 2-я сер. — 1970 м), 130 (65+65) мин., в/э 6.III.1982 г.

Др. назв. "Марья Николаевна".

По заказу Государственного комитета СССР по телевидению и радиовещанию.

Сц. Л.Лиходеев; реж. **Всеволод Плоткин**; оп. Б.Олифер; худ. В.Гавриков; комп. А.Бальчев; звукооп. С.Урусов; втор. реж. И.Яницкая; втор. оп. Б.Гальпер; монт. Е.Сватко; худ.-грим. Б.Михлина; худ. по кост. Е.Курмаз; ред. И.Дылевский; дир. Ю.Махнев. В ролях: А.Матвеева (Марья Николаевна), И.Васильев (Корецкий), М.Волонтир (Михаил Михайлович), С.Станюта (Неонила Степановна), В.Проскурин (Тимофеев), Н.Варлей (Вика), А.Арчиловский (Мика), Ю.Лазарев (доктор), П.Капшук (Вася), А.Зайцев (Константин), П.Кормунин (Павлов), Ю.Сидоров (Синельников), Е.Никищихина (Капка), Саша Березень (Валерка), М.Мурашов (милиционер); К.Гассауэр, И.Зеленко, О.Сычик, В.Гиринская, В.Букин, О.Ипполитова, С.Мартьянова, Н.Моденова, В.Кушнир, текст читает Е.Козелькова.

Ироническая мелодрама.

Телеэкранизация по мотивам "короткого" романа Л.Лиходеева "Четыре главы из жизни Марьи Николаевны" (1978).

Жарким летом директор крупного научно-производственного объединения Марья Николаевна Козлова проводит вместе со своими сотрудниками Корецким, Синельниковым и Павловым переговоры с представителем зарубежной фирмы Фогтом. При расставании тот говорит, что она — единственный мужчина, с которым можно иметь дело. Синельников сообщает, что Корецкий, известный ученый, с которым у Марьи Николаевны затянувшийся роман, идет в отпуск. Решает пойти в отпуск и она: плыть с Корецким и его друзьями на плотах. Корецкий безуспешно заводит с ней разговор о замужестве. В аэропорту он знакомит Марью Николаевну с друзьями — супружеской парой Викой и Микой. Они встречают знакомого — знаменитого поэта Тимофеева,

и он внезапно решает ехать с ними, заявив Марье Николаевне, что едет исключительно из-за нее. У реки их ждет еще один приятель — доктор, который считает, что в женщине всегда сидит нереализованное величие: то она ребенка необыкновенного родит (это принимает на свой счет Вика), то на посту стоит вроде памятника (что принимает на свой счет Марья Николаевна). Ее раздражает их постоянный "треп". Утром мужчины едут за плотами. Вика (у нее двое детей) радуется, что отдохнет от обычной жизни, побудет одна, как и Марья Николаевна. Она рассказывает, что назревала ссора: когда-то Вика ненадолго убегала от мужа с Тимофеевым; сейчас Мика ревнует, а Тимофеев ведет себя благородно. Вика и Марья Николаевна идут купаться. Местные жители Константин и Вася грубо пристают к ним. Марья Николаевна выходит из себя. Появляются их мужчины, и Корецкий ловким приемом выворачивает Васе руку, заставляя просить у дам прощения. На Марью Николаевну тяжелое впечатление производит его жестокость. Назвав его извергом, она разнимает дерущихся. Оказывается, Вася с Константином еще и браконьеры: они убили бобренка. Корецкий отпускает их, отдав шкурку. Сказав, что он ей отвратителен, Марья Николаевна убегает. Встреченный на лесной дороге местный начальник лесопосадочного участка Михаил Михайлович привозит ее на грузовике в поселок в дом своей матери Неонилы Степановны. Узнав, что у Марьи Николаевны нет ни мужа, ни детей, та констатирует, что и ее сын все время на работе, но он-то мужик. Марья Николаевна не понимает, какая разница. Неонила Степановна заключает, что в том-то и дело — никакой. К ней заходит Константин, и Марья Николаевна пугается новой встречи с ним. Она решает пойти в магазин и, встретившись с Константином около него, задает себе драматический вопрос: почему она такая несчастная?

Михаил Михайлович, заметив ее состояние, договаривается с шофером, чтобы отвез ее завтра на станцию, и приглашает на обед. Он расспрашивает, кто ее напугал, где ее товарищи, но она не говорит правду. Михаил Михайлович уговаривает Васю, работающего в его хозяйстве, извиниться перед ней и уезжает на работу. Неонила Степановна спрашивает у Марьи Николаевны, есть ли у той юбка — бабе юбка нужна. Она приводит Марью Николаевну в кабинет сына, где богатая библиотека. На мотоцикле с местным милиционером приезжает Корецкий. Марья Николаевна пытается срочно уехать, но он замечает ее. Корецкий остановился на сеновале у милиционера и почтальонши. Он предлагает Марье Николаевне расписаться здесь —они войдут в легенду. Та называет его пижоном. Корецкий советует ей уезжать, но она заявляет, что у нее еще отпуск. Она покупает ситца,



А.Матвеева — Марья Николаевна

и Неонила Степановна шьет ей юбку, расспрашивая о Корецком. Марья Николаевна отвечает, что они просто работают вместе. В зашедшем у них с Михаилом Михайловичем разговоре о Тимофееве тот говорит, что все они играют в игрушки, что главное в человеке —душа, и советует помириться с Корецким. Вася все-таки извиняется перед Марьей Николаевной и сообщает, что Корецкий уехал. Обиженная, как он посмел уехать, не простившись, она бежит к реке и видит уплывающий плот. Неонила Степановна беспокоится, что Михаил Михайлович ест на работе всухомятку (у него язва), и Марья Николаевна предлагает отнести ему обед. Тот рассказывает, что когда-то здесь валили лес (план выполняли) и не вывезли; теперь они расчищают, а потом будут сажать молодой лес. Марья Николаевна предлагает Михаилу Михайловичу устроить поездку в Карловы Вары на лечение. Они идут на охоту. Марья Николаевна предчувствует объяснение. Михаил Михайлович вначале рассуждает об искусстве, которое не ищет истину, как наука, а располагает ею, и эта истина важнее, а потом признается ей в любви. Она отвечает на его чувство. Вечером приходит телеграмма с работы, и Марья Николаевна уезжает. После очередного совещания секретарша докладывает, что ее ожидают. Это Михаил Михайлович. Она встречает его вежливо и холодновато. Он уходит. Позвонив в гостиницу, где он якобы остановился, Марья Николаевна узнает, что он там не был. Из телефонного разговора с матерью она выясняет, что Михаил Михайлович заходил к ним домой и оставил бочонок меда килограммов на десять. Она спешит в аэропорт, видит, как Михаил Михайлович проходит на посадку, но не подходит к нему. В слезах она возвращается домой.

"Незадолго до [этой] премьеры... была повторена... картина "Дневной поезд"... Однако... похожесть этих двух развязок на все привычные — мнимая... Мужчин в обеих этих печально завершившихся историях отвергли женщины. Почему? Может быть, кавалеры чем-то плохи?.. К [данному] фильму... это предположение никакого отношения не имеет... Режиссер... говорит: "Основное наше внимание сосредоточено на образе Марьи Николаевны, мы старались глубоко и объективно исследовать ее характер и сущность. Все остальные герои рассматриваются в свете ее взглядов, поступков, привязанностей и антипатий". Так что... чтобы понять героиню, надо рассмотреть именно "остальных". Михаил Михайлович — сельский мудрец, с Платоном в библиотеке, напоминает чем-то... изумительного Гошу в знаменитой картине "Москва слезам не верит". Умный. Добрый. Чуткий — это как соединение двух первых качеств. Притягательный. Все при нем. Только вот картина наша не сказка, а серьезная, не слишком веселая повесть... Марья Николаевна сильна духом не меньше, чем кто угодно. Самостоятельна. Даже резковата при случае... Эти доспехи мужественной самостоятельности, эта, как сказали бы психологи, неадекватная защищенность спадают наконец... Деревня. Природа. Естественность мира и быта. Постепенно все это преображает героическую героиню... Но вот и кульминация. Михаил Михайлович такой же, каким и был. Но мы-то, по желанию создателей фильма, видим его ее глазами. Как он поблек... Как он неуклюж, провинциален, даже, пожалуй, жалок... Самое грустное, наверное, в том, что он и сейчас по-своему дорог ей, ее памяти, ее женской нежности... Но... не видит она себя замужем за этим деревенским жителем... Но она-то хоть задержалась, остановилась и дает нам возможность еще на что-то надеяться. Главное, конечно, не надеяться — а чувствовать, понимать, задумываться. О том, как сильны и самостоятельны стали женщины... И как порой нелегка им эта сила" (Аронов А. Как скажет женщина // МК. 14.III.1982).

"[Нетрудно] отгадать, кто станет истинным героем фильма... Конечно... так называемая деловая женщина, к тому же незамужняя. Не обходится и без "служебного романа". Но наша "странная женщина", кажется, ждет не дежурных слов, а подлинных чувств. Тут-то и является Он, человек вроде бы простой, но талантливый от природы, по-мужски сильный и обаятельный... демонстрирует вполне самобытное мышление. Однако счастливому соединению героев в финале мешает, как и в "Поздних свиданиях", внутренняя слабость нашей деловой женщины, ее неспособность к самопожерт-

ванию. Что ж, такой сюжет действительно мог бы лечь в основу очередного кинoромана, хотя страдания эмансипированной особы, разрывающейся между работой и личной жизнью, успели порядком утомить кинематограф. К счастью, острое перо Л.Лиходеева и на сей раз не подвело... Он написал сценарий в стиле изящной пародии на "женские" фильмы, высветившей известную условность типичных для них ситуаций. Марья Николаевна... (ее роль очень точно и интересно исполнила А.Матвеева) значительна лишь на работе, да и то по принципу "место красит человека"... На природе, в глуши, она выглядит нелепой, жалкой, провинциально спесивой... Однако Л.Лиходеев вовсе не отыгрывается за якобы приниженных представителей сильного пола. Окружающие Марью Николаевну мужчины совсем не глупы, но и большого горя от ума не испытывают, ибо научились легко приспосабливаться... Даже "истинный герой"... в сущности, оригинален лишь тем, что читает в глуши Сократа, Платона и энциклопедию. Он, как и городские друзья Марьи Николаевны, достаточно житейски умен, чтобы не портить нервы в борьбе с браконьерами... Но в фильме есть и второй план, вполне серьезный. Ведь у женщин и у мужчин, по сути, одни проблемы, если взрослые люди всю жизнь играют — как они сами о себе говорят — в игрушки... Авторы фильма рассказали грустную историю о том, как трудно быть счастливым умному взрослому человеку, если в жизни он играет роль несмышленного ребенка и компромисс становится для него естественной формой существования" (Чекалова Е. Урок женам? // ЛГ. 24.III.1982).

"Да, были и "Старые стены", и "Служебный роман". Сюжет не нов. Но этот фильм надо было внимательно слушать, не отрываясь от "голубого экрана" по-хозяйству. Выпуклый, афористичный текст. Великолепны, как хорошо выточенные шестерни, сцепляющиеся диалоги... Впрочем, вполне обычный "эффект Лиходеева"... Так что не будем удивляться, что персонажи умны. Тем не менее это относится не ко всем... Мне кажется... А.Матвеева не заблуждается относительно своей героини в отличие от окружающих ее мужчин и не обременяет ее ослепительными качествами. Довольно вздорная дамочка... Большая удача — Михай Волонтир... И название фильма... я бы отнес именно к нему. В нашем кинематографе есть и умные мужчины, есть и красивые мужчины, есть и мужчины на всякий кинематографический случай. Герой Волонтира — надежный мужчина... Создатели фильма помещают его героя иной раз в буколические ситуации... Даже в них он ведет себя достоверно. Но в фильме есть и заметный огрех. В кои-то веки прозаик Леонид Лиходеев написал сценарий. Мастер иронии, сарказма. А кинематографическое прочтение его романа оказалось несколько прямолинейным. Иной раз даже испытываешь досаду: откровенно иронический текст произносится, как заунывная мелодрама. А зачем одно вместо другого? Вот Волонтир это понял, и сложилась отменная работа. А еще это понял композитор" (Графов Э. Кого нет в ладье? // СК. 26.III.1982).

"Графически четко очерченная, жесткая красота лица актрисы, ее чуть глуховатый глубокий голос, точность "отмеренной" в начале фильма улыбки как будто предвещают... еще одну... вариацию на тему деловой женщины... [Она] как бы лишена живых красок жизни, превращена... в некий абстрактный символ, в знак известного явления. Но в дальнейшем авторы... берут неожиданный виток, переходя от констатации явления к художественному раскрытию неповторимого... характера... "Деловая женщина" оказывается совершенно неприспособленной к обычным житейским мелочам. Она не только не умеет постоять за себя... она по существу неконтактна. Поменяв героине служебный костюм на летнюю одежду, авторы картины лишили ее "среды обитания", и ей надо буквально заново учиться ходить, разговаривать, жить. Эти свои первые шаги в мир человечности и доброты Марья Николаевна делает под руководством поселковых жителей (их роли с большой достоверностью исполняют С.Станюта и М.Волонтир)... Тогда-то и обнаруживается, что героиня Матвеевой замечательно умеет улыбаться, что красота ее может быть необыкновенно женственной, что эта женщина способна любить, что она может быть слабой и беззащитной. Сцены преображения героини, пожалуй, лучшие в фильме. Они не укладываются ни в какие схемы. Талант актрисы их разрушает. Работая многие годы с режиссером А.Эфросом, Матвеева в этом... фильме сполна возвращает то, что накоплено ею в театре... [Происходящее на экране] могло бы стать хорошим материалом для разоблачения определенного типа современной женщины, но актриса играет... другое. Играет трагедию женщины, неожиданно осознавшей ошибочность своей жизненной позиции, но не нашедшей в себе силы ей изменить" (Коток Е. Единственная женщина // Моск. правда. 2.IV.1982).

Библиография: Гришина М. Единственный мужчина // СИ. 8.III.1982; Бондарава Е. Буйныя і сярэднія планы: Нататкі пра кінагод-81 // ЛіМ. 2.IV.1982; Фральцова Н. Традыцыі і пошук // ЧЗ. 5.V.1982; Нячай В. Галоўная формула поспеху // МБ. 1983. № 6. С. 46—47; Высоцкі В. Тэлефільм: на экране — сучаснік // МБ. 1984. № 1. С. 65.

An ironic TV melodrama after L.Likhodeev's novel *Four Chapters from the Life of Maria Nikolaevna* about a contemporary business woman. REVIEWS: the eternal hierarchy of the relations between men and women is broken, the new one is in a formative stage and it is still difficult to understand what this process will result in — the authors invite the viewers to reflect on this theme: an unmarried business woman became the true protagonist of the film under this title; the plot have been films on this topic (*The Old Walls*, *A Romance in the Office*, etc.); this film also has its "romance in the office" but the heroine is looking for genuine feelings, and that is why there appears a hero who reminds of Gosha from the film *Moscow Does Not Believe Tears*, but she cannot see herself married to a man from the country-side who is out of place in the city and decides not to change her interesting business life even for the saker who is torn between work and private life have become boring but this film's screenplay was written by a writer known for his irony and sarcasm in the style of an elegant parody of "women's films", the conditional character of their typical situations was highlighted; the cinematic interpretation of the screenplay turned out to be straightforward: the ironic text is pronounced melodramatically; some scenes are too long, there are excessive dialogues, the unnecessary didacticism of the off-screen "author's persona"; however, there are other things, too: at the beginning one sees only another variation on the theme of a business woman (in the scenes in the city the heroine is turned into some abstract symbol, a sign of this phenomenon) but later the authors show a unique human character; the actress plays the tragedy of a woman who has suddenly realized the falseness of her position in life but who does not have the courage to change it.

ЗАТИШЬЕ (ЗАЦІШША) (A REMOTE PLACE) — цв., обычн., 14 ч. (2 сер.), 3702 м (1-я сер. — 1836 м, 2-я сер. — 1866 м), 135 (67+68) мин., в/э 3.IV.1982 г.

По заказу Государственного комитета СССР по телевидению и радиовещанию.

Сц. Е.Григорьев, О.Никич; реж. **Виталий Четвериков**; оп. Ю.Марухин; худ. А.Чертович; комп. А.Муравлев; звукооп. Б.Шангин; худ. по кост. А.Грибова; худ.-грим. Л.Емельянов; втор. реж. В.Поночевный; втор. оп. Е.Фомин, В.Жилевич; монт. Л.Микуло; ред. И.Кавелашвили; балетм. А.Смолянский; дир. С.Тульман. В ролях: А.Ливанов (Астахов), В.Тарасов (Ипатов), О.Чиповская (Марья Павловна), И.Дымченко (Надежда Алексеевна), В.Анисько (Петр Алексеевич), В.Кулешов (Бодряков), М.Глузский (Егор Капитоныч), М.Боярский (Стельчинский); В.Ильичев, Б.Юрченко, Э.Горячий, И.Мацкевич, С.Станюта, А.Иноземцев, А.Бендова; В.Александров, С.Хитров, А.Франскевич, Г.Шашалевич, И.Андреев, Л.Мордачева, Н.Кучерова, Ф.Орлова, Н.Осмоловский, С.Галуза, И.Успенский, В.Сичкарь, Даша Марухина, Анжелика Ковалева, Наташа Гаврилик, Таня Поночевная.

Телефильм.

Экранизация по мотивам одноименной повести И.С.Тургенева (1854).

Владимир Сергеевич Астахов приезжает в доставшееся в наследство от отца имение Сасово. По дороге он видит, как староста Савелий гонится в поле за девушкой. Астахов велит схватить его и выслушивает жалобы крестьян на Савелия: он уже полдеревни перепортил. Размышляя о том, что крестьяне любят сильную руку, что, если бы он не вмешался, они перебили бы друг друга, что при легендарном терпении у них такая злоба, он объявляет, что будет сам судить Савелия. Астахов едет к соседу — Михаилу Николаевичу Ипатову, который рад его визиту и знакомит со своим приятелем поэтом Бодряковым, соседом Егором Капитонычем, свояченицей Марьей Павловной (жена его умерла) и двумя маленькими дочками. Маша производит впечатление на Астахова: хороша, спокойна, как богиня. Он размышляет: может, судьба — 27 лет, пора жениться. Вскоре приезжает соседка — молодая, богатая помещица Надежда Алексеевна Веретьева. Она спрашивает Астахова о планах (он собирается завтра уезжать в свое главное имение), сожалеет: они с братом хотят открыть театр, но не хватает героев-любовников. Надя заставляет Машу спеть. Астахов восхищается ее пением. Ипатов рассказывает ему, что Маша не любит поэзии, считая ее неправдой. Астахов читает ей "Анчар" Пушкина. Маша просит его записать ей эти стихи и, узнав, что автор погиб, говорит, что она так и подумала. Оставшись ночевать в Ипатове, Астахов ночью видит Машу, читающую стихи, в саду. В Сасове он судит старосту, который оправдывается, что исправно присылал оброк. Астахов назначает нового старосту, про которого мужики между собой говорят: такой же, как прежний. Астахов опять едет в Ипатово, рассуждая по дороге, что народ хороший, с ним надо ласково, но нельзя распускать: порядок прежде всего, разговоров много, а России нужны деловые люди. У Ипатова опять те же гости и еще брат Нади — Петр Алексеевич. Они поют под гитару песни, в одной из которых есть слова: "Солнце на закате, время на утрате". В разговоре с Астаховым Петр говорит, что ему везде хорошо: были бы две-три женщины да вино — он не философ. Ипатов приглашает Астахова на завтрашний бал к помещику Акилину. Астахов решает остаться. На балу происходит недоразумение из-за мазурки, которую Надя по забывчивости обещала двоим: Астахову и Стельчинскому, ухаживающему за ней. Она просит Стельчинского уступить. Тот соглашается, но потом вызывает Астахова на дуэль.

Астахов размышляет, кого пригласить секундантом. Маша, разговаривая с уже выпившим Веретьевым, сердится на него — не за себя, а за него самого. Он восхищается, что в ней нет эгоизма, говорит, что он не стоит ее привязанности. Маша сожалеет, что он "прошутит" всю жизнь. Он возражает, что она еще хуже —"просерьезничает". Он утверждает, что пьет, чтобы испытать необычные ощущения, которые дает еще страсть: поэтому он любит ее. Астахов просит быть секундантом Бодрякова, но тот отказывается и рассказывает Веретьеву о возможной дуэли. По тосту Стельчинского тот догадывается — с кем, и заставляет его отказаться, пригрозив оскорбить "самым фантастическим образом": ради сестры он не пожалеет и лучшего друга. Ночью он сообщает Астахову, что дуэли не будет. Утром в хорошем настроении Астахов уезжает, рассказав по дороге изумленному лакею Федоту, что Савелия он поставил старостой в главном своем имении — Астахове. Проходят годы. Вновь приехав в эти места, Астахов встречается в губернском городе с постаревшим и опустившимся Веретьевым, сообщает, что женат, жену взял с достатком и скоро она с родственниками должна приехать в Сасово. Веретьев напевает: "Солнце на закате, время на утрате". Астахов вспоминает былое, молодость — это было, как сон. Веретьев же говорит, что то время было для него временем счастья и надежд, что жизнь прожита пошло — вот это бы стряхнуть, как сон. Астахов едет в Ипатовку, узнает новости: у Егора Капитоныча умерла жена; Надя вышла замуж за Стельчинского, путешествует за границей и не прислала Маше ни единого письма, да и брат ее пропал — то ли с цыганами ушел, то ли на войну. Астахов жалуется, что мужики стали какие-то озлобленные, нет уважения, любви. Ипатов полагает, что с мужиком надо по старинке, что испортили его и такие либералы, как Астахов. Вечером Маша вспоминает слова Веретьева, а ночью Астахов слышит крик: барышня утонула. Утром он узнает от Ипатова, что Иван Ильич, много лет влюбленный в Машу без всякой надежды, хотел повеситься, но его вынули из петли и он ускакал в город. Астахов тоже уезжает встречать родню. Он видит, как пьяный Иван Ильич едва не попадает под экипаж. Вместе с Веретьевым он помогает ему. Родные недоумевают, как он может общаться с таким "индивидуумом", пьяницей. Астахов отвечает, что этот человек сделал бы для каждого из них честь. При подъезде к Сасову Федот замечает зарево: в имении пожар. Астахов кричит мужикам, что же они, неблагодарные, стоят; говорит родным: "Поехали или хотите еще полюбоваться?" Горит усадьба.



А.Ливанов — Астахов, В.Ильичев — Федот

[В.Чацверыкоў:] [Тут] я хацеў паказаць антыпод "станоўчага" героя. Калі Роўда ў "Паводцы" не ведаў спакою, каб даць людзям хлеб, пазбавіць ад гібельных балот, то Астахаў... фразёр, індывідуаліст, які любуецца сваім дэмакратызмам і адукаванасцю. Мы ж і сёння можам сустрэць розных франтаў, якія мала хвараюць за наша агульнае, народнае..." (Бондарава Е. Параметры кінагероя [Дыялог кінарэжысёра з крытыкам] // ЛіМ. 25.VI.1982).

"...По сравнению с повестью в драматургической основе фильма... произошла некоторая переакцентировка... Во многих случаях общие только имена. И тем не менее внутреннее родство... отрицать невозможно... Претерпел большие изменения образ благообразного помещика Ипатова... В фильме эта фигура неоднозначная и во многом даже привлекательная благодаря блестящей игре В.Тарасова, наполнившего образ конкретным содержанием, большой значительностью, как бы отсылая нас к значительности и противоречивости личности самого писателя — и внешне (облик Ипатова иногда сливается с обликом Тургенева — это намеренно) и внутренне — противоречия русской действительности конца прошлого века прошли через жизнь и сердце самого художника. Усложнился образ Астахова... раскрывающийся не столь мгновенно, как в повести, где буквально с первых же слов заявлено авторское отношение к нему — очень ироничное... Образ Бодрякова — человека нелепого... в исполнении В.Кулешова [приобрел]... внутреннюю наполненность и трагичность... Фильм получил финал, которого в повести нет... Правомерны ли эти изменения?.. Авторы сценария... выделяя тему непрочности внешних, устоявшихся форм русской жизни накануне больших исторических потрясений, насыщают атмосферу произведения и восприятием современного человека, его взглядом на вещи. Это не противоречит "нормам авторского мировосприятия", ибо в фильме сохранена интонация иронии и атмосфера раскрытия и осуждения внутренней несосто-

ятельности... "положительного человека". Чернышевский видел в Астахове "бездушного пошлеца, который свою низость и бесчувственность прикрывает европейскими фразами и приличными манерами". В фильме этот "джентльмен"... не так однопланов. Он обладает самоиронией, очень практичен, и порой его практицизм напоминает позицию некоторых современных молодых "деловых людей", у которых вначале расчет, а потом уж чувство... Здесь присутствует взгляд человека из другой эпохи... Все происходящее в пространстве фильма... следует рассматривать именно с учетом этой перемены оптики: то удаления, то приближения — почти вплотную... Астахов... поверхностный наблюдатель, невольно становящийся участником трагедии... Вслед за этим все начинает рушиться вокруг Астахова. Его "молчаливые" мужики поджигают имение, сам он вдруг теряет всю свою внешнюю благопристойность... У Тургенева этого нет. Но это очень близко духу тургеневского произведения... Пластика фильма... это впечатляющий сплав работы режиссера... оператора... и художника... Изобразительная стихия в нем несет, по-видимому, гораздо больше, чем сюжетная канва. Природа, прекрасная и мощная, взирает равнодушно на пошлую, бесполезную жизнь людей на ее фоне... Веранда, залитая светом, дети, цветы — во всем разлита тишина с плавными переходами к воде, столь же тихой и застывшей. И на этом фоне — отдаленные крики. "У Веры Петровны дворовых порют", — как о чем-то само собой разумеющемся, обыкновенном скажет Маша... Мы осмотрим добротные покои барского дома, и взгляд наш задержится на картинах каких-то старинных примитивистов, как на знаке, символизирующем присутствие некоей духовной, творческой жизни, которой не дано главному герою, — чтобы вновь переключиться на его мелкие внутренние заботы. Ажурная веранда-павильон, которая излучает столько света, чистого воздуха, легкости, так и останется в памяти, как образ столь же воздушного, прозрачного, как бы опьяненного существования — недолгого существования — всех действующих лиц. А Маша — тургеневская девушка, натура глубокая, как омут, с ее неразделенной любовью, так и застынет как бы в "рамке" рокотовского или мусатовского пейзажа... Всего на несколько минут появляется мать Ипатова... но какой значительный образ окаменевшего, но все еще живущего времени приносит она с собою!" (Тюрина Т. Взорванное затишье // ЗЮ. 1.VII.1982).

"...Стоило ли трудиться армиям... текстологов, выверяя каждую запятую в текстах Пушкина, Лермонтова и других, чтобы теперь любой современный кинодраматург мог по своему усмотрению... вставлять сочиненные им пассажи в классические тексты, выкидывать из этих текстов абзацы, страницы и главы... менять акценты в самом, так сказать, исходном статусе... персонажей?! "А я так вижу, у меня такая индивидуальность, у меня субъективность", — чуть что скажет он. А нам какое дело до твоей индивидуальности? Тем более что все хорошее в этой "индивидуальности" — от самого классика, а все плохое — от иждивенца... Если у тебя индивидуальность, так и делай на здоровье собственный теле- или кинофильм за всеми собственными подписями... Так нет же, он напишет свою фамилию, а потом "припишет": "По роману И.С.Тургенева..." (М.Ю.Лермонтова, А.С.Пушкина, И.А.Гончарова...). Доходит до того, что даже и весьма талантливые люди искажения классического текста делают порою некоей самоцелью... Что нынче модно, "носится в воздухе", то и вытаскивается из классики. Тем самым — вновь и вновь! — нарушается исходное целое... А.Ливанову в "Затишье"... видимо, дана задача всячески дискредитировать... Астахова: как человека делового, но... недостаточно духовно прочного. Ему педалированно противопоставлены люди добрые, но... расхлябанные и не имеющие стержня во внутренней жизни... Все это нынче именно модно — но, во-первых, не хватит ли... пропагандировать всю эту красивую расхлябанность и безответственность, да еще устами классика, который в целом-то был за прогресс? Я сам не в восторге от некоторых из наших "деловых людей", но надо же уважать Тургенева. Астахов не идеал — оно известно; но человек он достойный и... умный. А.Ливанов чувствует это — и колеблется. Его Астахов, в сущности, гораздо крепче ведет себя в разных "ситуациях испытания", чем окружающие его милые, артистичные личности... но вдруг актер спохватывается — и перед нами как бы и не тот Астахов: видно, как его сознательно и искусственно принижают. Чего стоят, например, все эти сцены с крестьянами... Как же, ведь надо разоблачить человека "делового, но безнравственного"... Будто человек не может быть и дельным, и нравственным или, с другой стороны, бездельником и безнравственным... Поосторожней бы, побережней с классическими текстами..." (Гусев В. Обман "приобщения": Внимание: на экране классика! // ЛГ. 21.XI.1984).

Библиография: Бондарава Е. Буйныя і сярэднія планы: Нататкі пра кінагод-81 // ЛіМ. 2.IV.1982; Фральцова Н. Традыцыі і пошук // ЧЗ. 5.V.1982; Майсееў У. "Мая тэма — жыццё" [Гутарка з В. Чацверыковым] // МБ. 1983. №8. С. 13; Нечай О. Телевизионное кино Белоруссии // СБК. С. 220; ВЗЭ. С. 15.

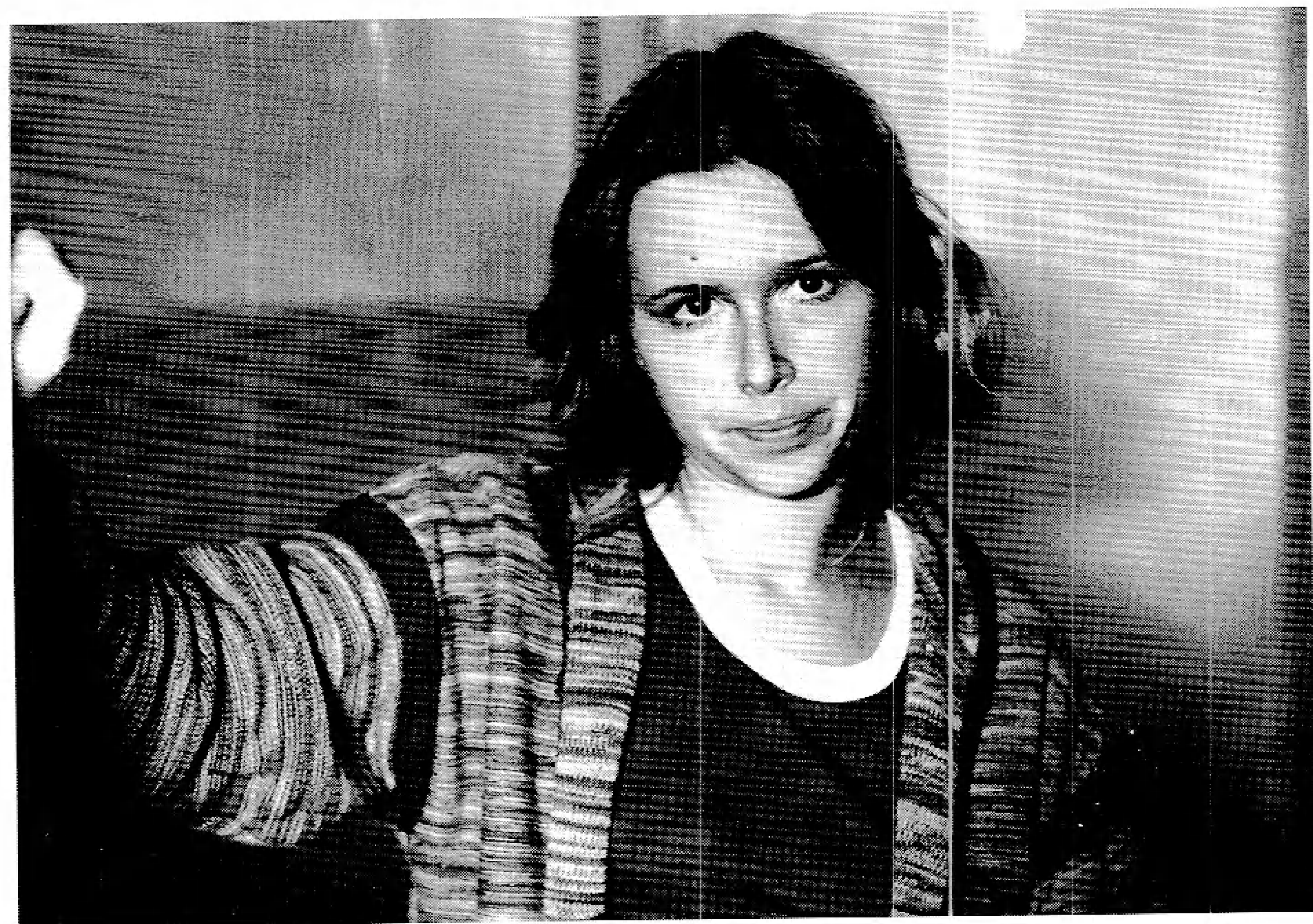
A TV film after I.S.Turgenev's story under the same title about the life of provincial aristocracy in the middle of the last century. Directed by V.Chetverikov, a famous director of the 1960's generation. REVIEWS: there has been a certain shift in the story's focus but one cannot deny the spiritual affinity of the film and the story; the film is informed by the reception of a contemporary person, his view of things; the film shows that the so-called "positive person" is inwardly groundless; his practicality reminds of some contemporary business people; the final scene of the arson of the manor by the peasants does not exist in the story but it is close in spirit to Turgenev's story; the film's plasticity is an impressive amalgam of the work of the director, the director of photography and the designer; the film's visual aspect carries much more meaning than the plot; there is a tendency to distort classical texts — even very gifted people do it; they make use of what is fashionable today while the original integrity is broken; the actor shows his hero as an immoral businessman who is contrasted with kind but undisciplined people — it is fashionable today; one cannot popularize charming slackness and immorality with the help of a classic author; a person may be both businesslike and moral; the film is read as an abstract fantasy on the themes of Russian classical literature: one can find motives of Chekhov and Goncharov here.

КОНТРОЛЬНАЯ ПО СПЕЦИАЛЬНОСТИ (КАНТРОЛЬНАЯ ПА СПЕЦЫЯЛЬНАСЦІ) (A PROFICIENCY TEST) — цв., обычн., 8 ч., 2036 м, 76 мин., в/э 28.VI.1982 г.

Сц. М.Пятигорская, И.Болгарин; реж. **Борис Шадурский**; оп. А.Клейменов; худ. В.Белоусов; комп. В.Баснер; стихи М.Матусовского; звукооп. Н.Веденеев; втор. реж. В.Скоробогатов; втор. оп. Л.Сушкевич; худ. по кост. Н.Сардарова; худ.-грим. А.Журба; монт. В.Антипова; ред. Ф.Конев; дир. А.Середа. В ролях: Е.Симонова (Аля), Р.Нифонтова (Любовь Савельевна), И.Макарова (Инна Федотовна), Т.Мархель (Леля), К.Виткус (Саранцев), И.Дмитриев (Самохвалов), П.Кормунин (Гришаня), А.Табаков (Гоша), Т.Акулова (Света), Люда Ревзина (Леночка), Володя Олейников (Сережа); Т.Алексеева, И.Гречаников, Р.Красовская, В.Копытько, Г.Королькова, Р.Маркова, Н.Жуковская, Г.Макарова, О.Михалькова, А.Иванова, М.Захаревич, Г.Рогачева, А.Помазан, А.Середа, Л.Полонский, О.Сычик, Ю.Соколов, А.Ткачева, Л.Трушко, А.Францкевич, Ф.Шмаков, О.Шагойко.

Мелодрама.

Студентка исторического факультета Аля вспоминает... Аля снимает комнату у Инны Федотовны, живущей без мужа с маленькими Сережей и Леночкой. Однокурсница Света спрашивает Алю, что у нее с Геной, у которого та жила раньше? Аля плача рассказывает, что перед возвращением родителей он попросил ее уйти на пару дней: у мамы нервы, ее надо подготовить. Света советует ей не переживать и купить магнитофон. На дискотеке однокурсники вспоминают о контрольной на тему Великой Отечественной войны. У Али есть вариант: брат кавалера ее хозяйки Коляни — участник войны. Света говорит Але, что нашла ей импортный магнитофон и что Гена искал ее в общежитии. Аля просит не говорить ему, где она живет. Но Гена все же находит ее, просит стать его женой. Аля отказывается. Во время торга с владельцем магнитофона Гошей тот, увидев в окно возвращающуюся мать, заталкивает Алю в соседнюю квартиру, где живет пенсионерка, бывшая учительница Любовь Савельевна Орешко. Аля рассказывает ей, что учится и сама зарабатывает, разнося почту (мать живет с отчимом, трое детей). "Если сам о себе не позаботишься, никто для тебя не сделает", — заключает она. Любовь Савельевна не согласна. Гоша приносит магнитоф н. Любовь Савельевна угощает Алю чаем. Та предлагает сделать уборку, сбегать в магазин за хлебом. Любовь Савельевна считает, что Аля "скачет много", ей надо посидеть, подумать, и дает ключ от квартиры. Аля удивлена: ведь она ее совсем не знает? У булочной она видит считающих копейки Сережу и Леночку. Аля кормит их на три рубля, данные Любовью Савельевной. На следующий день, раздобыв деньги, Аля приходит к Орешко. Ее муж, Степан Саранцев, сообщает, что она умерла. Аля плачет на ее могиле, пытается вернуть Саранцеву ключ и деньги, но тот показывает ей записку жены, где она просит его не гнать Алю. Отдав Свете первый вариант контрольной, Аля решает узнать о судьбе Любови Савельевны. Партизанивший с ней Гришаня говорит, что она превосходила мужиков в храбрости. Его жена Леля считает, что главный подвиг Любы был в ином: она вышла замуж за нелюбимого, хотя очень любила другого. Из рассказов ее и других ветеранов Аля узнает историю Любы: Степан спас ей жизнь, когда она попала в гестапо; в конце войны он был тяжело ранен, Люба забрала его из больницы, сказав врачу, что их со Степаном жизни соприкоснулись, и выходила. Аля узнает, что Инна Федотовна разбилась на машине вместе с Коляней. Ее детей забирают в детдом, а Але велят выселяться. Бродя по городу с чемоданом в поисках пристанища, она вспоминает про ключ от квартиры Любови Савельевны, слушает там магнитофонные записи рассказов о ней и решает забрать детей из детдома: их жизни тоже соприкоснулись, — но у нее нет условий и ей отказывают... Аля срывает пломбу с квартиры Инны Федотовны и тайком забирает детей. Она просит Гошу помочь ей продать вещи: нужны деньги. Тот зовет ее замуж и дети его не смущают: он пойдет работать, ведь магнитофон он сделал своими руками. Саранцев предлагает Але взять опеку над детьми: жить они будут в комнате Любови Савельевны, а ее двоюродная сестра поможет по хозяйству, чтобы Аля могла учиться. Заявив поначалу, что детей не отдаст даже ему, Аля потом говорит, что рада: одна она ничего не может. Аля с детьми и друзья Любови Савельевны идут по городу.



Е.Симонова — Аля

"...Благотворное влияние [ветеранов] на формирование взглядов и идеалов молодого поколения огромны и неисчерпаемы... [В этой теме] заложен немалый духовный и нравственно-воспитательный потенциал. Но тема может не "сработать" в полную силу... если подход к ней формален, многие моменты стиля, сюжетного построения вторичны и поверхностны, действия героев не вытекают из логики жизненных ситуаций... Примерно так получилось и [тут]... Сцены студенческой жизни воспринимаются как декоративные, поверхностные и слишком односторонние. И над всем довлеет схема... Ради [нее]... авторы обрекают на гибель... беспутную хозяйку квартиры... Действие приобретает характер мелодрамы, причем не самой высокой пробы. Зрителям преподносится несколько трогательных сцен... В какие-то особенно душещипательные моменты, глядишь, и дрогнет сердце... Но даже в эти моменты явственно ощущается какой-то искусственный, привнесенный извне надрыв. А дальше все снова идет в спокойном, если не сказать — холодном русле схемы... С трудом веришь в глубокую осознанность высокого поступка героини... Концовка выглядит благостной, радужной и... стандартной. Но неубедительной. Конечно, есть в картине и сильные, глубоко эмоциональные, бьющие точно в цель сцены... Например, когда... Алька... встречается с ее [Орешко] боевыми товарищами... Р.Нифонтова... в пределах весьма скупо отпущенного сценарием материала создает образ запоминающийся, довольно убедительный. И все же в целом [фильм]... трудно причислить к числу творческих удач" (Гармаш В. Тема и ее воплощение // Тамбовская правда. 23.VI.1982).

"Условны, лишены каких-либо характерных черт почти все образы картины, несмотря на участие в ней известных актеров... На Е.Симонову... возлагались большие надежды. Она присутствует почти в каждом кадре, успевает сменить множество эффектных туалетов, предстать в разных положениях... Но дидактическая заданность, отличающая сценарную основу, придает статичность и [ее] образу... Е.Симонова не находит красок, которые могли бы смягчить жесткие контуры образа, вывести характер героини за рамки "среднеарифметической" положительной трактовки" (Пушкина М. Когда не оправдываются надежды // ВМ. 16.VII.1982).

"...Ближе к середине фильм делает крутой поворот. Меняется даже его стилистика. Вместо плавного течения по законам бытовой драмы он вдруг начинает развиваться рывками, по законам открытой, почти плакатной публицистики. Пресловутый "маг"... служивший до сих пор то вожделенной мечтой, то объектом для продажи, — вдруг становится средством обращения к памяти, к корням, к истокам. Соотношение ценностей первичных и вторичных, ценностей и вовсе не ценностей обретает конкретные, зримые очертания. Стоило ли метаться, переживать? Ведь все давным-давно открыто, проверено и перепроверено. Но в том-то и дело, что каждый открывает для себя моральные истины заново. В этом порою и драма, но в этом же, видимо, и залог вечного обновления жизни... Жаль, конечно, что интересный замысел решается... слишком в лоб, слишком прямолинейно... Если бы не строгость и вкус Р.Нифонтовой, образ бывшей партизанки... не ушел бы далеко от образа унылого резонера. Но он, по счастью, "ушел"... Такие люди... не только протягивают руку в трудную минуту. Самим своим существованием, живым примером, активным, деятельным добром они и создают то чувство надежности, уверенности, душевной наполненности — осмысленности и красоты жизни! — по которому так [тоскует Аля]..." (Ваксберг А. Ответственность выбора // СЭ. 1982. № 22. С. 9).

Библиография: Фральцова Н. Традыцыі і пошук // ЧЗ. 5.V.1982; Васільева І. На суд гледача // ЛіМ. 5.III.1982; Крупеня Я. Ілюстрацыя на зададзеную тэму // Звязда. 16.VII.1982; Марчукова М. Контрольная по специальности // СКЗ. 1982. № 7. С. 5; Бабянскас М. Преемственность // Сов. Литва. 20.VIII.1982; Курылёва С. Воспитание подвигом // Заря [г.Брест]. 14.XI.1982; Фральцова Н. Аднойчы ў звычайным рэйсе... // МБ. 1983. № 12. С. 42; ЖПБК. С. 6; СФзР. 1985. № 4; Бондарева Е. Современник на экране // Неман. 1985. № 6. С. 157; Бондарева Е. Экран и современность: Проблемы и герои // СБК. С. 85; ВЗЭ. С. 52—53.

A melodrama about a student who decides to adopt two orphans under the influence of a war heroine. REVIEWS: many elements of the plot structure and style are superficial and secondary, the heroes' actions are squeezed into the planned scheme, and as a result, the film loses cogency and authenticity; the story about orphans is a safe theme but one feels artificial anguish in its solution; starting as a drama of everyday life the film develops according to the canons of a kind of social journalism; it is difficult to believe that the heroine really understood what she was doing; the finale looks soft, pleasing and cliched; Nifontova creates a memorable convincing character, her austerity and good taste allowed her to avoid dull philosophizing; in fact, Nifintova plays an illustration of human kindness; great hopes were pinned on Simonova who is known as an actor who convincingly plays the parts of positive heroines but she, too, did not manage to overcome the didacticism and the static nature of the heroine; the film is about the power of active kindness but the idea is realized too straightforwardly; there are many familiar motives but every person always discovers moral truths anew.

ЛЮДИ НА БОЛОТЕ (ЛЮДЗІ НА БАЛОЦЕ) (PEOPLE ON THE SWAMP) — цв., каштир., 15 ч. (2 сер.), 4138 м (1-я сер. — 1976 м, 2-я сер. — 2162 м), 153 (73+80) мин., в/э 9.III.1982 г.

Др. назв. *People of the Moors.*

Сц. и реж. **Виктор Туров**; оп. Д.Зайцев; худ. Е.Игнатьев; втор. реж. Л.Фадеева; комп. О.Янченко; звукооп. Г.Басько; втор. оп. Н.Сенько; худ.-декор. В.Крупник; худ.-грим. Г.Храпуцкий; худ. по кост. Т.Федосеенко; монт. Л.Ренич; ред. Н.Пашкевич, П.Василевский; консульт. М.Романюк; песни исп. Т.Мархель; дир. А.Порицкий, Л.Щеглов. В ролях: Е.Борзова (Ганна), Ю.Казючиц (Василь), Б.Невзоров (Евхим), М.Яковлева (Хадоська), А.Мороз (Миканор), Г.Гарбук (Чернушка), О.Лысенко (Чернушкова), С.Кузьмина (Алена), П.Кормунин (дед Денис), Ю.Горобец (Глушак), Л.Давидович (Глушачиха), Д.Харатьян (Степан); А.Кочетков (Дубодел), Е.Иловайский (Апейка), В.Шульгин (Дометик), Т.Мархель (Дометиха), Л.Дьячков (Ахрем), В.Петрачкова (Адарья), Л.Писарева (Сорока), В.Гоголев (Рудый), В.Кулешов (Прокоп), Ф.Шмаков (Зайчик), В.Платов (Игнат), М.Захаревич (Игнатиха), С.Станюта (знахарка), Э.Горячий (Харчев), А.Милованов (Зубрич); Е.Иванникова, М.Буримова, В.Манаев, А.Рыщенков, А.Гарцуев, Г.Овсянников, Боря Петрунин, Сережа Юраго.

Лирическая киноэпопея.

Экранизация одноименного романа — первой части эпопеи "Полесская хроника" белорусского писателя Ивана Мележа (1961).

Главный приз и диплом жюри "за лучший художественный фильм" творческому коллективу, приз и диплом "за лучшее исполнение женской роли" Е.Борзовой, приз Союза кинематографистов Эстонской ССР фильму [В.Турову за "лучшую режиссуру"] на XV ВКФ (Таллин, 1982);

Приз жюри актерскому ансамблю фильма на XXIII МКФ в Карловых Варах (ЧССР, 1982);

Почетный знак С.Герасимову "за поощрение киноискусства и содействие в показе фильма в конкурсной программе II МКФ в г.Манила" (Республика Филиппины, 1983);

Государственная премия СССР 1984 года в области литературы, искусства и архитектуры В.Турову, Д.Зайцеву, Е.Игнатьеву, О.Янченко, Е.Борзовой, Г.Гарбуку, Ю.Горобцу.

Жители затерянной в болотах полесской деревни Курени едут на сенокос. Вечером у костров они говорят о перемере земли, о болотах, об объявившейся в их краях банде Маслака. Во время жатвы мать Василя Дятлика вдова Алена заводит с родителями Ганны Чернушки разговор о женитьбе. Чернушка сомневается: что они есть будут? Молодежь собирается на вечерки. Ганна сердится, что Василь опоздал на свидание. Тот признается ей в любви. На крестьянском сходе председатель волисполкома Апейка рассказывает, что банду Маслака побили, но сам он и еще человек семь ушли; говорит, что болота оторвали куреневцев от всего мира и нужно строить гать. На возражения крестьян (кто строить будет?) Апейка отвечает, что можно жить по-прежнему, но как детям ходить в школу, как проехать сюда врачу, милиции, чтобы защитить их от банды? Сход решает строить гать и избирает председателя комиссии по перемеру. Как-то ночью Ганна сообщает своим, что пришли "маслаки" и схватили Василя. Бандиты, угрожая обрезом, заставляют его показать хату местного активиста Ахрема Грибка, которому говорят, что если он хочет видеть детей живыми, то должен помнить: Маслак перемер запретил. Милиционер Шабета узнает от жены Ахрема Адарьи, что "маслаков" привел Василь. Того сажают в тюрьму. Во время молотьбы Ганна и ее подружка Хадоська работают у зажиточного крестьянина Халимона Глушака в отработку долга семьи. Его сын Евхим засматривается на Ганну. Придя на свидание к Василю в тюрьму, мать рассказывает про домашние дела и передает поклон от Ганны. Василя навещает и недавно демобилизованный односельчанин Миканор Дометик и обещает как активист поговорить о нем с начальством. Евхим заявляет Ганне, что мать велит ему жениться — вот он и присматривается. Ганна отвечает, что он смотрит не в ту сторону: его любит Хадоська. Василя приводят к Апейке, который, узнав, что тот бедняк, говорит, что он, конечно, не пособник бандитов, но трус, который помог сорвать перемер земли. Евхим, посулив жениться, овладевает Хадоськой. Василя выпускают из тюрьмы, и он торопится домой. Миканор спрашивает его, почему он такой "волковатый". Тот отвечает, что лучше быть таким, чем овечкой. Начинаются коляды. Между Василем и Ганной размолвка с того случая, и он не решается подойти к ней. Ганна с другими женщинами собирает под снегом клюкву. Ей слышится зовущий ее мужской голос.



Ю.Казючиц — Василь, Е.Борзова — Ганна

Вновь собирается крестьянский сход, на котором присутствуют председатель сельсовета Дубодел и спецуполномоченный из волости Зубрич. Крестьяне недовольны предстоящим перемером земли. Председатель комиссии Миканор заявляет, что многие неверно указали количество земли и членов семьи. Некоторые считают, что надо подождать с перемером, вспомнив про Маслака, а также про то, что нет коней и сеять нечего. Василь заявляет, что у него один песок, что все в округе давно перемеряли, что он от земли не откажется. Василь мирится с Ганной и предлагает выйти за него замуж. Та соглашается. Во время жатвы Евхим идет в лес вслед за Ганной. По дороге он встречается с Хадоськой, которая сообщает, что беременна. Евхим советует ей идти к знахарке. Он пытается силой овладеть Ганной, но та вырывается. Во время уборки картофеля Чернушкова, мачеха Ганны, сообщает мужу, что по селу гуляет сплетня: Евхим изнасиловал Ганну. Тот спрашивает у дочери. Она отрицает. Чернушка верит ей. Евхим говорит отцу о решении жениться на Ганне. Халимон кричит, что "голодранка окрутила" его сына. Младший брат Евхима Степан считает, что лучше Ганны нет никого в Куренях. Халимон не дает разрешения. Василь говорит Ганне: раз идут слухи, значит, что-то есть. Оскорбленная Ганна отвечает, что с Евхимом все было по согласию. К Чернушкам приходят сваты от Евхима. Отец переживает: если бы кто другой, а не Глушаки; если бы знать, как потом будет. Мачеха уговаривает Ганну: с Дятликом ей все равно счастья не будет, пусть подумает о них с отцом. Ганна соглашается. На строительстве гати ей вновь чудится, что кто-то зовет ее. Хадоська через болото идет к знахарке. Миканор с комиссией напоминает Глушакам, что у них неправильно записана земля и количество членов семьи. Глушачиха накрывает на стол, но Миканор отказывается от угощения. Возвращаясь с ярмарки, Чернушки встречают Игната, везущего дочь в больницу: она умирает. Хадоська отворачивается от Ганны. Во время свадьбы Чернушка переживает: ему жаль дочь. Ганна утешает его. Дубодел заставляет Ганну пить с ним. Его поддерживает Евхим. Возмущенная Ганна уходит из-за стола. Они с Евхимом ссорятся. Василь распахивает землю Глушаков. Прибегают Евхим с отцом, Алена. Начинается жестокая драка. Подоспевшие односельчане разнимают их. Миканор вызывает на завтра Глушаков и Дятлика в сельсовет. Присутствующий здесь Зубрич велит задержаться Евхиму и Василю. Василь оправдывается, что землю ему выделили. Евхим возражает, что не этот кусок. Зубрич угрожает Василю, что власти не забыли, как он водил "маслаков" к советским депутатам, что он, видно, осмелел, потому что Маслак снова объявился, но советская власть и не таких уламывала. Потом наедине он передает Евхиму привет от Маслака. Одинокий Василь на поле.

"Рэжысёр... неаднойчы падкрэсліваў, што не прэтэндуе на нейкую "сваю" версію мележаўскага твора... Праўда часу, быту і характараў, чым так вабіць раман... стала законам для аўтараў экранізацыі... Знаёмыя і ў нечым нечаканыя героі, мележаўская шырокая плынь жыцця, амаль таямнічыя палескія пейзажы, нібы "загадкава" знятыя апаратарам... характэрнасць побыту як у натурных здымках, так і ў інтэр'ерах куранёўскіх хат, у адзенні персанажаў. Натуральна адчуваюць сябе ў гэтай атмасферы галоўныя і эпізадычныя героі; з экрана гучыць "не прычасаная" экранізатарамі спецыфічная для палескага краю гаворка. Там, дзе ролі выконваюць беларускія акцёры (а іх — многа), яна выклікае асалоду... Народныя песні-думы, лунаючы ў закадравай прасторы, напаўняюць фільм... быліннымі матывамі, якія стасуюцца з канкрэтным лёсам Ганны, Васіля, Хадоські, Міканора. Яны раздумліва-павольныя, часам тужліва-трывожныя, як сама ўзноўленая на экране рэчаіснасць... Артысты розных тэатраў, школ і творчых манер былі аб'яднаны адзіным жаданнем — спасцігнуць сутнасць і перадаць каларытнасць народных характараў... Праўда, цалкам пазбегнуць аднапланавасці асобных персанажаў не змаглі (такое здарылася, напрыклад, са старымі Глушакамі і іх малодшым сынам)..." (Бондарава Е. Ад рамана да кінафільма // ЛіМ. 4.IX.1981).

"...У экранізацыі... схоплена галоўнае, мележаўскае: традыцыйны "трохвугольнік" узведзены ў ступень сацыяльнага абагульнення, без сусальнага падкрэслівання адмоўнага і станоўчага... Паэзія пейзажа не перарастае ў настальгію аб мінулым... [Адметнасць карціны і] у своеасаблівай арганічнасці персанажаў з навакольным асяроддзем, у натуральным спалучэнні "натуры" і "павільёнаў, ва ўменні вылучыць і зрабіць прыкметнай другарадную дэталь. А ў карціне, здавалася б, вельмі лёгка было збіцца на лубок, на стылізацыю даўніны, ад якой раптам патыхнула б музейнай сухасцю... Але... на шчасце, "музея" няма. Дэкаратыўная выразнасць рэквізіту не стала самамэтай. І гэта — несумненная заслуга мастака" (Бекарэвіч Г. Яшчэ адна сустрэча // ЛіМ. 4.IX.1981).

"[Это] самостоятельное художественное произведение, и счет к нему надо предъявлять именно в таком качестве, без оглядки на роман... И здесь первое слово — об операторе... [Его] камера... деликатна и человечна. Без нажима, вольно и ненавязчиво ведет она нас за собой, придавая нашему зрению остроту и глубину, останавливаясь на деталях и соединяя все вместе в поэтичный, подвижный и емкий образ белорусского Полесья... В... картине незаметно, "без швов", сливаются в гармоническое единство творческие усилия режиссера, оператора, художника... Почему картина столь сильно действует на ум и чувство?.. Сами по себе фабульные линии не несут особой новизны... И все же [тут]... известные, точнее говоря, типические для эпохи движения бытия и быта обретают большую силу выразительности, подлинно эпический размах — так задано интонацией "Полесской хроники"... Авторы намеренно выстроили свою ленту так, чтобы оставить открытыми фабульные "концы", которые позволяют думать о продолжении... Но... отснятые две серии фильма выйдут к зрителю как самостоятельное кинопроизведение, а это значит, что драматургически их... стоило бы организовать более расчетливо, не оставляя в действии, в раскрытии характеров и взаимоотношений персонажей столько загадок. Вместе с тем финал ленты оставляет ощущение, что ты присутствуешь при реальном, сложном, нескончаемом течении жизни, участвуешь в потоке истории, где конец чего-то одного есть одновременно и начало чего-то нового" (Ишимов В. Полесская хроника // СЭ. 1982. № 3. С. 7).

"...Это фильм поистине белорусский (а как часто нашей студии не хватает этого!). Фильм художественно целостный, имеющий свою внутреннюю мелодию, свою лироэпическую интонацию... Вначале, может быть, его плавно-спокойный ритм кажется... зрителям замедленным... Но далее картина как бы втягивает зрителей в переплетение судеб героев... Кадры словно льются, перетекают один в другой как своеобразная пластическая мелодия... Портреты героев решены в едином ключе с... поэтическими пейзажами, составляющими как бы эмоциональную среду фильма... Конечно, очень важен был выбор актеров... Особенно удачным оказался выбор... Е.Борзовой... [Она] не только внешне удивительно точно соответствует... описанию, но главное, и внутренне сливается с образом своей героини... Василь... может быть, несколько неожидан, в нем более подчеркнуты его застенчивость, юношеская робость, поэтическая мечтательность, чем его тяга к земле, к собственному наделу... Поэтому экранный Василь при всем его обаянии выглядит в чем-то фигурой пассивной, и его образ отходит на второй план перед образом Евхима, темпераментно и сочно сыгранного Б.Невзоровым... Пожалуй, невозможно перевести на экран всю многосложность связей героев романа... Центральные герои... даны крупными и яркими мазками, им вторят выразительно сыгранные персонажи второго плана — отличные актерские работы... Г.Гарбука... С.Кузьминой... М.Яковлевой... С.Станюты... А вот другие персонажи даны в самой общей, приблизительной обрисовке. Это особенно касается сцен,

связанных с социальным переустройством Куреней — сцены собраний, сходок, описание передела земли, гати на болоте — все это дано как бы скороговоркой" (Нечай О. Герои Мележа на экране // ВМ. 2.IV.1982).

"Фільм успрымаецца як адна вялікая, працяглая ў часе экспазіцыя — незвычайна падрабязная, сакавітая ў дэталях. Кожнае дзеянне, якое адбываецца на фоне некранутага харАства Палесся, не проста дзеянне, а поўны глыбокага сэнсу абрад. Калі касьба, дык толькі такая, якая яшчэ, магчыма, жыве ў нашым уяўленні — прыгожая, паэтычная. Паводка нібы таксама з легенды. Калядаванне, збор ураджаю, малацьба, вяселле, кірмаш... Усё гэта — цэласныя кавалкі вясковага жыцця, што незваротна адышло ў мінулае і паспела стаць паданнем. Палессе і палешукі ў... фільме каларытныя, прыгожыя сваёй грунтоўнасцю, абрадавасцю жыцця. Яны нібыта адмыты ад бруду надакучлівых падрабязнасцяў. Усё ў іх буйное, цэласнае, яркае... Каб фільм стаў сацыяльнай драмай... яму яўна нестае напружанасці сюжэтных хадоў. Дзея ўспрымаецца... як свайго роду паданне пра Ганну і Васіля. Героі паўстаюць у казачным святле... Кожны кадр, узяты асобна... нібыта вымыты чыстай крынічнай вадою... Высакародна мадэлірующа твары, складкі вопраткі... Пейзажы і мізансцэны сваёй закончанасцю нагадваюць карціны. Ды, відаць, і жанр гэтага фільма — гэта вянок абразкоў... з жыцця Палесся. У іх ёсць і густ, і тонкія дэталі. І... некалькі адасобленае любаванне, лёгкая ідэалізацыя побыту і працы сялян. Адсюль — поўная рафінаваная стылістыка. Патокі святла льюцца на герояў. Лес, поле — усё прасякнута святлом. Нават калідоры турмы... У вобразнай тканіне фільма гэтая сімфонія святла мае ключавое значэнне. Падзеі... знаходзяцца не ў трагічнай плыні жыццёвых рэалій, а ў лірычнай, узнёслай атмасферы тураўскага бачання і гэтай зямлі, і гэтых людзей, і наогул усяго цудоўнага, што ёсць у навакольным свеце. Замарудзіўшы тэмп і рытм кінаапавядання, рэжысёр "выйграў" у багацці пластыкі... У фільме мала слоў... Часцей найбольш яскрава гавораць вобразы — вады, травы, зямлі, неба... Пластыка фільма зямная, поўная пачуцця і ў той жа час нібыта адмежаваная пластом часу... Гледзячы на... міжвольнае падпарадкаванне [герояў] законам, якія існуюць здаўна, можа, нават з нейкіх міфічных, быліных часоў, разумееш, што ўсё гэта бліжэй да паэтычнага асэнсавання навакольнага свету, чым да даследавання і раскрыцця сацыяльна-гістарычных пластоў часу. Але паэзія — таксама інструмент мастацкага даследавання... Усё [у лёсе герояў] прадвызначана. І тым не менш няма безвыходнасці, бо стваральнікі фільма вераць у магутную сілу прыроды, у гармонію жыцця, якая падпарадкоўвае сабе герояў, падтрымлівае іх, накіроўвае на правільны шлях... Музыка тут не фон — яна сама структура фільма. Лад... песень супадае з "гарызантальнасцю" палескіх пейзажаў, я сказала б, "гарызантальнасцю" чалавечых лёсаў... Фільм — самастойны твор, які ўзяў з рамана самае выразнае і паэтычнае" (Цюрына Т. Месца дзеяння — Палессе... // Беларусь. 1982. № 4. С. 34—35).

"Сюжетная основа романа... гораздо шире... Большое место в ней занимают образы... Миканора и... Апейки, которые привносят в ее ткань социально активное начало... Гать — это символ пробуждения куреневцев, их первый шаг к новому... Однако в киноварианте [эпизод этот]... дается на фоне борьбы чувств, владеющих Ганной, Василем, Евхимом. Эти и другие несовпадения и отступления от книги можно было бы считать неудачами, если бы в фильме не было главного: [попытки]... передать трепетную любовь к родному краю и восхищение его народом, его героической историей. Кинолента обрела свое самобытное звучание благодаря стремлению авторов показать нераздельность крестьянского характера, всего уклада жизни с природой, землей, трудом на ней... Конкретно-временное, социальное неразрывно слито с извечным, непреходящим... Фильм превращается в сложное полифоническое произведение, исполненное глубокого философского смысла. Его ведущий пластический образ — топи, отгородившие куреневцев от мира, олицетворение старого уклада жизни... Но [он]... может быть не только пленом, а и выстраданными нравственными принципами народа, которые являются источником его духовной несгибаемости, умения любить жизнь, несмотря на все ее тяготы. Носителями таких, не одним поколением проверенных жизненных принципов являются в фильме образы белорусских крестьянок — матерей Василя... и Миканора... Игнатихи... Сороки... и других женских лиц, которые лишь однажды, быть может, и промелькнут на экране... В окружении куреневских женщин ярче вспыхивает, обогащается новыми красками образ Ганны. Ганна — как бы их продолжение. И хотя по масштабности и гордой силе характера этот образ и уступает тому, что полюбился нам в романе... актрисе... во многом удается передать и внутреннюю независимость этой самобытной натуры, и обаятельность, и чистоту... Порой [авторы]... чересчур увлекались изображением ради изображения... Порой [им]... не хватало чувства меры... Порой "этнографические" моменты становятся как бы самоцелью. Недостает и точности деталей в сценах крестьянского труда. И все же можно сказать: экранная жизнь героев Мележа состоялась" (Исакова Л. Герои пришли из книги // СГ. 9.V.1982).

"Перед нами серьезная, мастерская работа режиссера... проникнувшего в самый дух прозы, постигшего ее историзм, ее эпический строй — напряженное, скрытое под внешне спокойным течением событий пульсирование времени, в центре которого извечный для крестьянина вопрос о земле... Особенно проникновенны эпизоды труда, они и не приукрашены так, чтобы "не замечать" мокрые от пота рубахи, но и не натуралистичны, как это подчас бывает, — они несут явственный отпечаток поэтической приподнятости, чувственной радости. Здесь ощущается родовая связь с реалистической традицией, связывавшей крестьянский труд, при всей его тяжести, с поэзией, с народным представлением о прекрасном... В фильме, как и в... романе, весьма условно деление на главных и второстепенных действующих лиц, и потому даже эпизодические персонажи открываются нам в их человеческой сущности, в их индивидуальности — не только "типажной" — характерности... Таков... Василь, которого Ю.Казючиц являет нам таким убедительным в своей замкнутой отъединенности от всех и вся. За его молчаливой, улыбчивой сосредоточенностью угадывается железная мужицкая хватка, непреодолимое упрямство и напористость. Таким сделала его жизнь впроголодь, в постоянной нужде, из которой он не чает, как выбраться... В неоднозначности героя, в его мужицкой основательности, преданности земле, которая для него весь свет в окошке, забрезживший с началом нового строя, — особая многомерность первого романа мележевской "Хроники". Его противоречивый, сложный лад — от самой жизни той поры... Вот и с Ганной тоже. Ею руководит не только обида на Василя... не только уступка настояниям мачехи... но и то "благоразумие", что формировалось в крестьянине веками нищеты и упованиями на достаток. Сквозь решительность, с какой Ганна отбивается от домогательств Евхима, сквозит и что-то затаенное, словно не хочет она разом "отшить" цепляющегося, как репей, кулацкого сынка. Этот второй, подспудный план роли ощутим в игре Е.Борзовой" (Широкий В. Угол постижения // ИК. 1982. № 7. С. 28—31).

"Может показаться, что с той же естественностью, как растет трава, как сменяют друг друга времена года, свершается на экране предначертанный круговорот человеческих судеб. Впечатление это ложно. Мир фильма весь под токами высокого напряжения, весь в предчувствии неслыханных перемен. Передел земли, осушение болот, гать... это перемены в полном смысле революционные... Вековечное мужицкое "я" обороняется, озлобленно огрызаясь, от еще неведомого коллективистского "мы"... Фильм не упрощает движущих человеческими сердцами мотивов, не закрывает глаза на их противоречивую множественность... Правда... ослабленность сюжетных линий, замедленность действия, однотонность интонации не позволяют ленте стать в полной мере эмоциональной, затрудняют ее зрительное восприятие. И все-таки не растрачиваемая на пустяки, тщательно оберегаемая внутренняя серьезность есть определяющее

для [картины]... художественное качество" (Иванова Т. Судьба твоя — в судьбе народа // СК. 5.Х.1982).

"[В.Туров:] Известный итальянский режиссер Джузеппе де Сантис после просмотра фильма... горячо благодарил нас. Он сказал, что в нашем фильме он видит как бы четыре слоя любви. Первый — это любовь народа к земле. Мучительного труда требует она. Но без этого труда, без этой любви к земле крестьянин не может существовать. Второй — к жизни, ко всему, что она дает. Третий — лирическая струя фильма, та любовь, о которой мы говорим в привычном смысле слова. И четвертый — это любовь к своему делу тех, кто создал фильм. Мне кажется, что в этих словах выражено именно то, к чему мы стремились, что хотели донести до зрителя" (Чечикова А. Дыхание героических лет // ВМ. 7.XI.1982).

"...Эта история, представленная в форме баллады, наводит на размышления о развитии общественного порядка и человеческих взаимоотношений в целом... Операторская работа усиливает художественное драматическое звучание фильма, поднимает до уровня произведения, которое можно отнести к поэтическому направлению советской кинематографии, представленному работами Ильенко, Лотяну и других" (Кратохвилова Л. // Кино [ЧССР]) (Цит. по СФзР. 1983. № 3).

"В фильме привлекает элегический тон повествования, ибо в нем передаются ностальгические воспоминания об удивительном крае, когда-то отрезанном от остального мира... Революционные преобразования 20-х годов предстают без размаха, присущего другим советским фильмам с подобной тематикой. Драматические конфликты рождаются независимо от революционных событий. Главные персонажи заняты разрешением извечного конфликта... Революция не может предотвратить эти драмы" (Заремба Я. // Экран [Польша]) (Цит. по СФзР. 1984. № 1).

"В фильме нет больших идеологических схваток, хотя герои картины много говорят об идеологии... Видимо, сама белорусская природа и спокойный характер белорусских крестьян способствовали тому, что здесь коллективизация проходила спокойнее, чем в других советских республиках... В.Туров изображает процесс коллективизации в Белоруссии в эпико-поэтическом ключе. Недостатки фильма покрываются мудрым отношением режиссера к своим героям" (Казьмерчак Б. // Экран [Польша]) (Цит. по СФзР. 1985. № 3).

"...В основе эпического мироощущения [Мележа] лежало чувство "любви к родному краю, к природе и людям"... Не менее значительна и собственно историческая основа романного конфликта... судьбы крестьянства в... начале коллективизации. Но [она]... в полную силу прозвучала во втором романе эпопеи — в "Дыхании грозы". Вот почему, очевидно, сам Мележ назвал первую часть "предысторией" второй. И основной акцент в "предыстории" сделан не на революционной ломке прежнего жизненного уклада и выработанной столетиями крестьянской психологии, а на тех сторонах народной жизни, которые остаются неизменными и вечными. Именно их отражение сделало роман "Люди на болоте" национально-исторической эпопеей... Не случайно Мележ, определяя жанр первого из полесских романов, назвал его лирическим и писал, что он давал тут "как высокую поэзию явления, которые мы привыкли считать почти не стоящими поэзии"... Именно этот аспект эпического звучания и лирическая авторская интонация оказались ближе всего режиссеру... Поэтому наиболее органичным и естественным для него явилось отражение средствами кино... авторского отношения к материалу. Сам же материал — роман Мележа — стал для постановщика равнозначным материалу самой действительности... Избранный жанровый ракурс определил концентрацию внимания творческого коллектива на создании особой атмосферы действия, настроения каждого эпизода через изобразительное и музыкальное решение, через соответствующий темпоритм... Медлительный темп развития действия поддержан столь же медлительными, несуетными движениями камеры... Темп этот — воспроизведение средствами кино темпа мележевского повествования. Ритм же фильма... весьма своеобразен. Ритмически чередуются эпизоды, которые развивают фабульное действие, с кадрами, содержание которых в их музыкально-пластическом наполнении... Есть определенная ритмичность и в построении композиции всего фильма. Для ее создания режиссер идет на изменение романной последовательности событий. Возможно, некоторые из перестановок нарушают логику развертывания сюжета... Финал, несколько отличающийся от мележевского, кинематографическими средствами выразительно передает сущность образа Василя и итог его судьбы на этапе первого романа "Полесской хроники"... Василь... в фильме значительно отличается от своего литературного прототипа... [Он] в большей мере воплощает привычные, традиционные представления о характере белоруса-полещука... Здесь повлиял сам выбор актера с его типажными данными и отсутствием актерского опыта. Но есть причины объективные. Образ Василя в книге раскрывается в значительной степени в его раздумьях... Избранный жанровый ракурс и вытекающие отсюда формы подачи материала не дали возможности передать эти внутренние монологи на экране. Актер... довольно статичен — и внешне, и внутренне. Правда, созданный... образ... соответствует жанру кинобаллады... Поэтому лучшие и у актера, и у режиссера получаются те эпизоды, где Василь находится в гармонии с миром и с собой... Отсюда и повторение показа Василя через природу, как бы растворенного в ней... Е.Борзова также внешне не совсем соответствует... портрету, который запомнился всем читателям романа. Но как только Ганна в картине начинает говорить, смеяться, действовать — жить, это забывается сразу. Молодая актриса смогла почувствовать и передать на экране ту удивительную гармонию внешней прелести и внутренней значительности, человеческого достоинства, которая так привлекает в героине романа... Режиссер продолжает здесь собственную традицию использования песни в качестве лирического комментария... хотя иногда песни [в данном случае народные] звучат и в кадре, мотивированно. Инструментальная же музыка, причем весьма своеобразная, в современном функциональном стиле, использована довольно лаконично. Солирует именно народная песня" (Зайцева Л. История далекая и близкая // СБК. С. 156—161).

Библиография: Павлючик Л. Дорога в будущее // ЗЮ. 25.X.1980; Паўлючык Л. Жыццё на пераломе [Гутарка з В.Туравым] // Беларусь. 1981. № 6. С. 32; Тураў В. Ад рамана да фільма // ЛіМ. 4.IX.1981; Туров В. "Люди на болоте" // СЭ. 1982. № 2. С. 16; Лагина Н. Люди на болоте // СКЗ. 1982. № 2. С. 18; Павлючик Л. Поэма о Полесье [Беседа с В.Туровым] // ЗЮ. 19.III.1982; Крупеня Я. На пераломе часу // Звязда. 20.III.1982; Бондарава Е. Буйныя і сярэднія планы: Нататкі пра кінагод-81 // ЛіМ. 2.IV.1982; Васількевіч А. Пачатак новага жыцця // ЧЗ. 6.IV.1982; Кекелидзе Э. "Люди на болоте" // Сов. Эстония. 15.IV.1982; Герасимова С. Признание в любви [Интервью с В.Туровым] // СБ. 25.IV.1982; Бондарева Е. Преодоление: Сценарий — режиссура — фильм // Неман. 1982. № 4. С. 152—153; Фральцова Н. Традыцыі і пошук // ЧЗ. 5.V.1982; Высокі Я. На экране — людзі палескай вёскі // ИГ. 15.V.1982; Вишняков В. Елена Борзова: Судьба Ганны // СЭ. 1982. № 12. С. 8; Суменов Н. Верность правде истории // Известия. 21.VII.1982; Павлючик Л. Из детства, опаленного войной // СК. 10.IX.1982; Савицкий Н. "Люди на болоте" // СФ. 1982. № 10. С. 10—11; Хорева О. Путь к главной роли [Интервью с Е.Борзовой] // Работница. 1982. № 10. С. 20; Крупеня Я. Знаёмцеся: Алена Барзова // РіС. 1982. № 10. С. 14—15; Павлючик Л. Родом из нашего времени [Беседа с В.Туровым] // СК. 9.V.1983; Павлючик Л. Кинопоэма о Полесье // Правда. 23.VIII.1983; Щербаков К. Продолжение и начало // ИК. 1983. № 8. С. 37—38; Римашевская Г. Душа народа // СК. 6.IX.1983; Зайцава Л. Подых часу // МБ. 1983. № 10. С. 55—58; ЖПБК. С. 18—19; Бондарева Е. К глубинам народной жизни // Неман. 1984. № 2. С. 156—162; ИЭ. С. 89—107; Алексеев М.Н. Экран — это жизнь. М., 1985. С. 77; Федорин А. Современное советское киноискусство. М., 1986. С. 12—13; Павлючик Л. Видеть звезды [Интервью с В.Туровым] // Правда. 15.VII.1988; Карпилова А. Классическая и народная музыка в фильме // ЭиК. С. 188—191.

A lyrical film epic after the Belarusian writer I.Melezh's novel under the same title (the first part of the epic *The Polesye Chronicles*) about the beginning of the collectivization in a God-forsaken village in Polesye. Directed by V.Turov, the famous director of the 1960's generation. Prizes at the All-Union Film Festival and at international film festivals. U.S.S.R. State Prize. REVIEWS: the historical content of the novel's conflict was powerfully represented in the epic's second novel *In Anticipation of The Thunderstorm*, that is why Melezh called the first novel a pre-history where emphasis is placed not on the revolutionary break-up of the mode of life and peasant

psychology but on the eternal aspects of people's life which made *People on the Swamp* a national historical epic; it is this aspect of the epic and the writer's lyrical intonation that turned out to be very close to the film director; the film is remarkable for the authenticity of everyday life, a harmonious link between the characters and the environment; one can hear the peculiar Polesye dialect; at times ethnographic elements become an end in itself; there is a slight idealization of the peasants' work; the work scenes are neither prettified nor naturalistic; in the film's visual texture the "symphony of light" is of major importance; the characters' portraits are in harmony with the poetic landscapes; the action's slow tempo is supported by the slow, unfussy movement of the camera, it is subtle and human-like, the rhythm is specific: the scenes developing the plot are alternated with sequences whose content is expressed through music and plasticity (in order to create this rhythm the film director changes the sequence of events in the original sometimes breaking the logic of the plot development); this kind of structure makes the film almost musically rhythmical; the film director develops his method of using songs (folk songs, in this case) mainly as a lyrical commentary; in her appearance, Borzova does not quite correspond to Melezh's portrait, but the actress managed to render the harmony of her heroine's outer charm and inner significance and human dignity; in the novel Vasil's nature is revealed mainly through his thoughts; the genre chosen for this film did not make it possible to render these inner monologues, but the character corresponds to the lyrical epical genre where the hero's inner world is usually static; the other characters are depicted in a general, sketchy manner, especially in the scenes connected with the social reconstruction; the weakness of the plot lines, the slowness of the action, the monotony of the film's intonation make the film unemotional and difficult for viewing; even incidental characters are revealed in their human nature; the actors belonging to different artistic schools are united by their desire to understand and express the picturesqueness of people's characters; this is a genuinely Belarusian film; the film belongs to the poetic trend in the Soviet cinema which is represented by the films of Yu.Ilienko, E.Lotianu, etc.

НАШЕ ПРИЗВАНИЕ (НАША ПРЫЗВАННЕ) (OUR CALLING) — цв., обычн., 23 ч. (3 сер.), 6254 м (1-я сер. — 2103 м, 2-я сер. — 2156 м, 3-я сер. — 7 ч., 1995 м), 228 (76,5+78,5+73) мин., в/э 24—26.IV.1985 г.

Др. назв. "Высокое призвание".

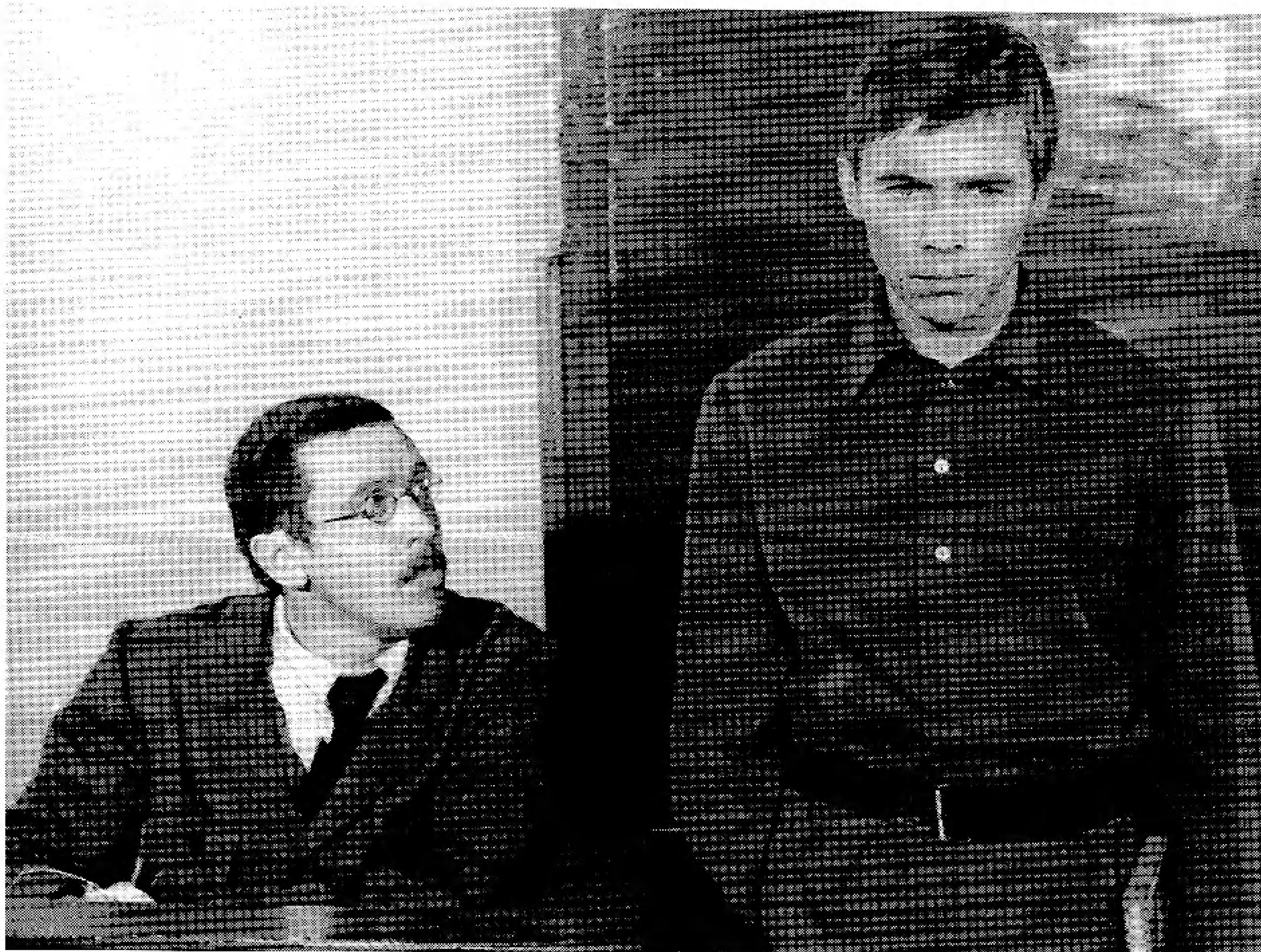
По заказу Государственного комитета СССР по телевидению и радиовещанию.

Сц. Е.Митько, Г.Полока; реж. **Геннадий Полока**; оп. И.Ремишевский; худ. М.Щеглов; комп. А.Эшпай; звукооп. С.Урусов; текст песен Л.Завальнюка, В.Высоцкого ("Мы строим школу"); втор. реж. Р.Мирский; втор. оп. Л.Сушкевич; монт. В.Антипова, И.Аксененко, Т.Котова, Н.Попова; худ.-грим. С.Михлина; худ. по кост. Е.Курмаз; худ.-декор. М.Зусманович; ред. В.Гончарова; дир. Р.Шапиро. В ролях: В.Золотухин (Григорьев), П.Кадочников (Гудков), В.Мищенко (он же в юности), Г.Тейх (Гундобин), И.Наумов (он же в юности), И.Саввина (Радыгина), Ф.Никитин (Туманов), В.Теличкина (Кашкина), Ю.Бурыгина (Канцель), И.Пескова (Васильева), Ю.Голубицкий (Пендерицкий), Л.Малиновская (инспектор губоно), И.Бортник (Сыровегин), А.Кожевников (папанька), Л.Гурова (Вульфовна), Н.Михайлова (Матильда Квашнина), Н.Флоренская (Тина Г.), В.Сальников (Федька Бычков), М.Овчинникова (Черная Роза), А.Анкудинов (Венька Сулькин), Ю.Попович (Филька Субботин), Е.Майорова (Кастуська Фиалковская), Оля Ипполитова (Валька-пончик), Илона Броневицкая (Герка Фрадкина), Вася Семенов (Коська), Леня Захожаев (Гешка), Володя Смилянец (Гришка), Юра Вьюшин (Ванька), Е.Шанина (Варя Кулиш), А.Селиверстов (Игорь Тарханов), Т.Шлаустас (Мешалкин), Л.Золотухин (отец Ваньки), М.Крепкогорская (мать Ваньки), Л.Омельченко (активистка); Т.Муженко, Ю.Мальцев, В.Исаев, В.Суровцев, Н.Бегалин, В.Букин, В.Рижская, Ю.Рычков, С.Захорошко, С.Подшивалов, И.Ахмедов, А.Третьяков, С.Анисимов, К.Афонин, В.Андриаускас, Т.Попова, К.Ступанченко, Л.Трофимова, Г.Ратыхова, В.Бацоха, С.Никульцева, О.Ширикова, А.Ширикова, В.Михеев, В.Шувалкин, Л.Зверховская, В.Белов, А.Ванин, К.Хабарова, В.Суровцев.

Многосерийный телефильм.

Экранизация по мотивам биографии, писем, воспоминаний М.Г.Розанова (Н.Огнева).

Июль 1978 года. Редактор журнала Гундобин поручает начинающей журналистке Варе Кулиш написать об одном из участников Всесоюзного съезда учителей: если она срочно сделает хорошую статью, ее возьмут в штат. Варя встречается с пожилым учителем Николаем Ивановичем Гудковым. Тот не доволен ее методами (она просит от него "конкретности" в уже подготовленный материал), но, узнав, ради чего она так торопится, приглашает к себе, рассказывает, что всегда использовал опыт своего учителя Михаила Гавриловича Григорьева, и дает почитать свой дневник... 1923 год. На открытии школы после каникул завуч Маргарита Анатольевна Радыгина и Григорьев сообщают, что начинается обучение по методу Карпантера. Приятель Коли Гудкова — председатель учкома Сашка Гундобин — собирается выяснить социальное происхождение Карпантера. Во время спора между Гундобиным и Григорьевым, утверждающим, что новый метод построен на доверии, Коля не может решить, кто прав. За пререкания со шкрабами (школьными работниками), за строптивость он получает 10 замечаний в штрафной журнал и переживает: могут исключить — жаль папаньку... Варя говорит, что Григорьев кажется ей слабым и инфантильным. Гудков спрашивает: значит, ей нравятся суперучителя? Таких боятся, уважают, но не любят... Гундобин выступает на собрании против штрафного журнала, наказаний и отметок. Ученики его бурно поддерживают. Гудков называет Карпантера "маркизом буржуазной породы". Все смеются. Сашка не доволен: это разряжает напряжение. Григорьев разговаривает с Колей о новом методе: да, трудно, не хватает книг и оборудования, но неужели он хочет, чтобы было, как в старой школе? Он считает, что ученик — это костер, который учителя зажигают, а дальше он должен гореть сам. Коля восхищен. На перевыборах учкома Гундобин снимает свою кандидатуру: якобы ученическое самоуправление — инвалид. Гудков не хочет выступать по его шпаргалке — против Григорьева. Неожиданно председателем учкома выбирают Колю. Григорьев предлагает



В.Золотухин — Григорьев, В.Мищенко — Гудков

ученикам самим украсить школу к октябрьским праздникам... Гудков говорит: Радыгина считала, что через руководство общественной жизнью должны пройти все, — и показывает фотографию традиционного сбора 1934 г., где рядом с ней — летчик Иван Горюхин, геройски погибший в 1941 г. Радыгина пережила его на несколько месяцев... Во время поездки за еловыми ветками начинается дружба Коли с Матильдой — Мотей Квашниной. Коля до сих пор жалеет Тину Г., с которой расстался из-за насмешек Сашки, что та поповская дочь. Украшая ворота школы, Коля падает и растягивает ногу. Во время демонстрации одноклассники и шкрабы, проходя мимо его дома, приветствуют его... Уже поздно, и Николай Иванович предлагает Варе продолжить беседу завтра.

Второй вечер... В школе начинаются кражи. Виноват Иван Горюхин: у него тяжелая обстановка дома, отец пьет. После вызова к Радыгиной Горюхин перестает ходить в школу. Гудков обвиняет ее в этом. Ваня связался с беспризорниками. Ребята пытаются найти его. Федька Бычков, у которого связи со шпаной, приводит Колю и Матильду к ним в подвал. Горюхин натравливает на них беспризорников. Федька помогает им убежать. Подвал окружает милиция, но там уже никого нет. Исчез и Федькин товар: он приторговывал папиросами, чтобы кормить мать и сестер. Тот вынужден бросить школу и идти работать на завод. Коля грустит, что теряет друзей: с Сашкой он тоже разошелся... Гудков говорит, что во время войны в 35 лет Бычков стал директором крупного завода... На собрании Гундобин обвиняет Радыгину, что она отказалась принять Горюхина обратно в школу. Та возражает: схваченного вместе с шайкой его приводили только для опознания. Сашка настаивает взять Ваню на поруки. Коля говорит, что тому нельзя домой: отец убьет. Сашка требует не признавать гудковский учком. Коля понимает, что судьба Горюхина его мало волнует. Под влиянием Григорьева меняется система сдачи зачетов, из-за которой у учеников было много "хвостов". Но конфликты со шкрабами продолжаются. Гундобин все митингует за Горюхина. Попав пьяным под грузовик, погибает отец Вани. Радыгина берет его к себе и добивается пособия для его матери (в семье есть еще дети). Ваня ходит за Маргаритой Анатольевной как тень. На объединенном заседании учкома и совета шкрабов Гудков настаивает, чтобы дела учеников решались только учкомом. Гундобин требует, чтобы учком решал и дела шкрабов. На это возражает секретарь комячейки завода-шефа Сыровегин. Радыгина напоминает о пересдаче "хвостов". Возмущение Карпантером нарастает. Тина Г. пытается поговорить с Колей, а потом совершает попытку самоубийства вместе с Розой Малиновой (Черной Розой). Радыгина соглашается не исключать девочек с условием не срывать занятия по методу Карпантера. Ученики протестуют, но Григорьев уговаривает их продолжить занятия до конца года и тогда подвести итоги. Его качают. Григорьев объясняет, что Карпантер — это Карп Антонович Терентьев — ученик великого педагога Ушинского. У Коли не хватает времени на учебу, и он уходит из учкома, а за ним все, кроме Вальки-пончика. В новый учком выбирают много девочек, а председателем — их "угодника" Сулькина... Варя обращает на фотографии внимание на одного парня постарше остальных. Гудков объясняет, что это Мешалкин, который сыграл роковую роль не только в его судьбе... Коля сдает зачеты, но ему тоскливо. В школе решают поставить спектакль, поручив руководство Григорьеву... Гудков формулирует принципы Григорьева: никогда не требовать от детей повторять поступки взрослых, наталкивать их на правильный выбор, чтобы у них было ощущение самостоятельного решения, никогда не ставить в пример себя... 1924 год. Ученикам нравится предложенный Григорьевым "Гамлет": в нем есть мощный заряд протеста. Сашка выбивает себе главную роль. Оставшийся без роли обиженный Коля вместо репетиций посещает организованные Мешалкиным "огуречники", где встречает Тину. Папанька, плача, сообщает, что получил анонимное письмо. Такие же получили родители всех, кто ходит на "огуречники". Спектакль, где Шекспира "идейно поправили" и в конце показали свержение монархии, проходит с большим успехом. Коля переживает, что один из группы не участвовал в постановке, что дни работы в учкоме были лучшими в жизни... Гудков рассказывает о судьбе Григорьева: в середине 30-х годов он ушел преподавать в Литинститут, в 1941 г. погиб в ополчении. Варя узнает, что другие журналисты уже подготовили статью для Гундобина.

Третий вечер. Гудков ведет Варю в школу, где ребята оформляют кабинет истории, и говорит: Григорьев считал, что интерес к предмету надо пробуждать любым способом... Григорьев спрашивает Колю, не надоело ли ему добровольное отшельничество? Коля дает Михаилу Гавриловичу свой дневник и интересуется, почему тот из писателей пошел в шкрабы. Григорьев отвечает, что после революции все интеллигенты должны внести лепту в уничтожение неграмотности. Матильда возмущается, что Коля посещает "огуречники". Он решает, что именно она писала анонимки. Матильда обижается... Варя интересуется судьбой Тины. Напомнив о нравственном невежестве и мужественной терпимости, которой он до сих пор учится у Григорьева, Николай Иванович продолжает рассказ... Смерть Ленина. Коле теперь все дела кажутся маленькими. В числе своих одногруппников он становится кандидатом в члены комсомола. Отец Тины забирает ее из школы. Коля слышит его просьбу к Радыгиной не писать всего в сопроводительных бумагах. Радыгина потом выговаривает Коле: как же он не понимал, что подводит школу, посещая "огуречники". Папанька передает ему письмо Тины: это она писала анонимки; сошлась с Мешалкиным от отчаянья, что Коля перестал с ней дружить и так глупо получилось с самоубийством; советует Коле бросить "огуречную жизнь" и помириться с Матильдой. Коля потрясен: он знал лишь, что "огуречники" — это выпивки с девчонками. Коля приходит к Мешалкину и советует одногруппникам уходить отсюда. Считая себя еще недостойным вступать в комсомол, Коля просит продлить ему кандидатский стаж. Наконец он сдает все "хвосты". На лето ученики и шкрабы, кроме заболевшего Григорьева, едут в деревню: записывать фольклор, помогать крестьянам проводить электрификацию, кооперацию. Сашка называет Григорьева дезертиром и, поскольку у него тоже "здоровье подорвано", едет отдыхать. Григорьев советует Коле помириться с Матильдой и приглашает прийти проводить его: они поговорят о дневнике. Увидев на вокзале Михаила Гавриловича с Матильдой, Коля не подходит к ним. После он узнает, что Григорьев застудил суставы при штурме Перекопа. В деревне Коля опять с товарищами, и все забывают, что председатель учкома — Сулькин. По приезде домой папанька спрашивает у Коли, правда ли, что Радыгина пользуется горюхинским пособием? Коля возмущается. С южного отдыха возвращается озверевший от безделья Гундобин и хватается за эту сплетню, чтобы произвести в школе "окончательную революцию". Он предлагает и Коле участвовать в этом, но тот считает, что они должны прежде всего учиться. Начинается ревизия школы, причем в комиссию входят "соратники" Гундобина. Коля сообщает товарищам: Сашка написал донос, что шкрабы не соответствуют своему назначению. Те переживают: устроиться на работу очень трудно. Ученики требуют общее собрание. Коля просит ребят кричать по его сигналу. Инспектор губоно объявляет заключение: школа приобрела нежелательный политический уклон, школьные работники не соответствуют своему назначению. По команде Коли начинается крик. Инспектор уточняет: это не окончательное решение; задача — сформулировать объективное мнение школы. Коля спрашивает Гундобина, сделал ли он хоть что-то из того, что делали для них шкрабы? Приглашенный Колей Сыровегин укоряет инспектора, почему не обратились к нему; отмечает роль Гудкова, при котором учком действовал рациональнее, чем при Гундобине и Сулькине; возмущается, почему не присутствуют школьные работники (ученики бегут за ними); благодарит Маргариту Анатольевну за Горюхина. Ребята кричат: "Да здрав-

ствует школа!" Черная Роза мирит Колю с Матильдой. Вскоре он вступает в комсомол и решает окончательно стать шкрабом. Еще через год он и Валька-пончик искали свои имена в списках педвуза и увидели там и фамилию Гундобина. Через четыре года Гудков вернулся в родную школу и работал вместе с Маргаритой Анатольевной и Михаилом Гавриловичем... Варя говорит своему приятелю Игорю, что ей жаль отдавать такой материал для журнальной однодневки, да и Гундобина не устроит статья о Гудкове.

"В картине должен был сниматься Владимир Высоцкий. Безвременная кончина помешала ему осуществить задуманное. Высоцкий успел написать лишь первую из песен, которые он намеревался создать для фильма. Буквально в последний день жизни он передал в съемочную группу свой "Гимн школы" ("Высокое призвание" // Труд. 8.II.1981).

"...Авторы... пытались придать своей ленте обаяние документа. Прием этот в телевизионном игровом кино не нов, но всегда выигрышен... если, конечно, подобный документализм не остается в рамках формальной стилизации. Казалось бы, материал... как нельзя лучше соответствовал модели телевизионной документально-художественной ленты... Хотя авторы фильма изменили фамилии и имена героев, на экране легко узнаешь прежде всего перипетии наиболее известного романа Огнева "Дневник Кости Рябцева", который первые читатели и критики принимали за подлинный документ... эпохи нэпа, настолько точно в книге воссоздавался быт школы двадцатых годов... Важные для автора педагогические идеи здесь не сформулированы, а как бы подразумеваются — собственно, это те выводы, та работа, которую должен проделать читатель. Напротив, в фильме... главным становится не исследование живого, рожденного своим временем характера подростка, а попытки сформулировать некоторые общие педагогические идеи и доказать, почему главный герой — уже не Костя Рябцев, а Николай Гудков — должен был избрать именно профессию учителя. Введя в картину столь значительную временную дистанцию... авторы взяли на себя ответственность более точно и четко прокомментировать события далеких лет... Ведь книгу Н.Огнева можно было бы и упрекнуть за сюжетную невнятность, за нагромождение лиц и событий, если бы рассказ не велся от лица... подростка... Здесь ясна авторская позиция и даже педагогическая программа Н.Огнева: учитель, воспитатель состоятелен не тогда, когда он вооружен авторитетными педагогическими теориями, а когда он чуток к личности конкретного ребенка, умеет разглядеть в нем и своеобразный характер, и характерные черты времени... В картине с самого начала поражает психологическая неточность: трудно представить себе, что человек, которого играет П.Кадочников, даже в далекой юности был тем подростком, которого играет В.Мищенко... И сразу возникает множество дополнительных... вопросов, на которые... картина не отвечает: например, почему так изменился главный герой, как сам он это оценивает? Есть в картине немало обаятельных эпизодов... Но эпизоды [эти]... по сути повторяют друг друга, и в нагромождении событий вскоре начинаешь путаться, контакт с главным героем то и дело теряется. К сожалению, и характеры учителей в фильме получились куда беднее, чем в книге, хотя воплотили их на экране... популярные артисты" (Чекалова Е. Путешествие к себе // УГ. 30.IV.1985).

"[По мнению многих учителей, наш кинематограф] якобы с фильма "Доживем до понедельника" только тем и занимается, что подрывает авторитет педагога. Не думаю, чтобы то, что показывал за последние годы экран, отступив от принципа, что учитель всегда непогрешим, отразилось на уважении к истинному Учителю... Посмотрев [этот]... фильм... прежде всего обрадовалась тому, что он — во славу умного и мужественного учительства двадцатых годов... Метаморфоза [начинающей журналистки] мало убедительна, зато все остальное убедительно и увлекательно. На наших глазах оживают старые школьные фотографии — хотя это тоже не самый новый прием в кинематографе, в данном случае он не только оправдан, но и необходим... Ярко, напористо, щедро реанимировано время... как проявило оно себя в школе... Крайности, передержки, переборы в [ней]... приобретали особую наглядность, порой буффонадную, порой драматическую... И тут же, рядом, проблемы вечные, от которых, как ни кричи, не отвертеться... И учителю надо было... понять, где свобода умная, осознанная, с которой интересно считаться. А где свобода разгульная, наглая, злая, категоричная. Так в муках рождалась новая школа. Конечно, и муки, и сами роды отретушированы юмором авторов. Учителям тоже не следовало его терять (это прекрасно поняли актеры И.Саввина, В.Теличкина, В.Золотухин)... Учителя исходили из индивидуального подхода к каждому, но этот подход в замысел режиссера как будто не входил. Метания героя названы, причины показаны, но заглянуть в его внутренний мир поглубже не успеваем — ни авторам, ни нам некогда, действие несет дальше... И, наконец, мы не успели разобраться в самом главном — в чем удивительность подхода учителя Михгава (...в мягком и обаятельном исполнении Валерия Золотухина) к своим ученикам. Он произносит замечательные слова... а поступков маловато, чтобы Коля Гудков по призванию и внутренней необходимости решил идти в педагогический вуз при своей яростной поначалу ненависти к интеллигенции... Жанр [фильма] не дозволяет задерживаться на внутренних конфликтах, он тянет обратно — к внешним. Смотреть и сопереживать им интересно... Не знаю, как насчет обучения по методу неизвестного мне Карпантера, но насчет самостоятельности, активности, гласности, коллективного самосознания, завоевания учителем авторитета, а не... априорного, согласно должности, его приятия — все это точно из сегодняшнего дня, из самых что ни на есть его требований и тенденций" (Гербер А. Групповой портрет // СК. 1.VI.1985).

"Проверка связи времен — работа постоянная. И довольно непростая, как выясняется. Самое сложное — непосредственно представить на экране непосредственно заинтересованную сторону — современность... [Тут] авторы... представили ее несколько общо — старым учителем, молодой журналисткой и еще несколькими лицами юношей и девушек. Другое дело, что современность более убедительно явлена косвенным образом. В той тщательности, с которой воспроизведены быт, атмосфера двадцатых годов, угадывается искренняя духовная заинтересованность нашего времени в опыте минувшего... проступают контуры проблем, не решенных и сегодня. Там, в двадцатых, были их истоки. Потому они доступнее для наблюдений именно там. Мы видим, как испытывается коллективная форма воспитания... Коллектив может стать опорой для отдельного человека, а может — игрушкой в его руках. Эти ситуации с разной степенью драматизма проиграны на телеэкране. Но рядом возникает тема, которая привлекает. Ее ведет герой [Золотухина]... Это тема личного авторитета, не заслоненного авторитетом должности, или звания, или возраста. Исподволь учитель прививает подросткам культуру коллективизма. Урок, и сегодня усваиваемый не просто. Здесь приходится пожалеть о бесконфликтности современной части картины. Но чуткий зритель не мог не соотнести конфликты, вскрытые "Пацанами" и "Чучелом", с сюжетными ситуациями [этого] фильма... Словом, довольно значительная часть аналитической работы отдана на откуп телезрителю. Спасибо за доверие. Но выглядит это все равно как авторская недоработка" (Богомолов Ю. Это необратимое обратимое время // ЛГ. 5.VI.1985).

"...Фильм... выглядит... очень серьезным доводом в общепедагогической дискуссии по вопросу, может быть, наиглавнейшему: как, каким образом, на каком материале воспитать у подростка черты гражданственности, которые в будущей жизни потребуются ему больше, чем способности складывать в уме или подтягиваться на кольцах. Воспитать не декларативными призывами... Здесь одной только "сознательности" мало — привычка мерить свои поступки гражданскими идеалами должна стать естественной, как дыхание. И ее невозможно выработать в человеке без

ощущения самостоятельности его решений... [Картина] ставит этот вопрос в заостренной форме, до гротеска, почти что до карикатуры. Мы сегодня часто сталкиваемся с крайностями "волевой" педагогики, будто специально рассчитанной на то, чтобы из подростка вырос послушный исполнитель нисходящих распоряжений, теряющийся при их отсутствии. Фильм приглашает нас посмеяться над крайностью иного рода — оголтелым энтузиазмом школьной вольницы, когда ученическое самоуправление... перерастает в террор... В списке режиссерских работ Г.Полоки есть замечательная... "Республика ШКИД"... [о] "перековке" малолетних беспризорников. В бурлескной, эксцентрической атмосфере картины... постепенно крепла и утверждалась простая и благородная мысль: решает не арсенал заранее готовых педагогических приемов, решает личность воспитателя... Воплощением этого идеала [там] стал интеллигентный мечтатель, всесильный в своей открытой беззащитности... Сегодня постановщика больше интересует будничная конкретность педагогической работы, и Валерий Золотухин... выглядит более земным, кряжистым, телесным. Он тоже педагог "божьей милостью", ему тоже отпущен незаурядный талант и высокий, самоотверженный строй души. Вместе с тем он трезвее, осмотрительнее Викниксора, не способен так безудержно радоваться победам и с мудрой кротостью переносить поражения... Самое любопытное, что — миниатюрист по отделке каждой подробности — Г.Полока с особенным удовольствием и мастерством воссоздает на экране коллективные портреты... Вот почему, должно быть, такой красочной галереей развернулись живые, нестандартные, противоречиво-многомерные фигуры учеников, за каждым из которых с уверенностью читается тип, формула определенного общественного существования... Гудков... воплощение порывистой юности той поры, вспыльчивой, обжигающейся, на собственной шкуре открывающей суровые истины жизни, по горячности не принимаемые в расчет. Зрелого Гудкова... играет П.Кадочников, играет сильно и мягко. Здесь, в современном пласте показанной нам истории, выстреливают все драматические ружья, отыгрываются все линии, быть может, с излишней, назойливой показательностью... наивной плакатностью... С тревогой мы фиксируем у сегодняшних молодых черты преждевременной успокоенности, иждивенчества, пошлого конформизма. Знаю, видел своими глазами, как действует на таких ребят [эта] картина... Искреннее, самозабвенное увлечение почти цирковыми перипетиями борьбы "шкрабов" со школьниками и школьников со "шкрабами"... И только в финале — запоздалое открытие, что фильм учит совсем... не грубости с учителями, не истошным крикам на собраниях, не эксцесcам стенгазетного бума и повальной, как корь, моде на влюбленность. Он учит — достоинству, тому, что прав без обязанностей не бывает" (Демин В. Прежде всего — призвание // УГ. 2.VII.1985).

"Сегодня у Полоки двойной праздник... Телевидение сняло с полки... "Наше призвание". "Интервенция" — тоже повод для поздравлений. Справедливость наконец-то восстановлена. Общество получило труд художника, скрываемый от всех нас по прихоти бюрократов. И... И давайте зачислим его в шедевры? Таково привычное свойство нашего обиходного мышления... Кто знает, случись все иначе, получи талантливый художник вместо безапелляционного чиновничьего приказа дружескую критику коллег, может быть, последующие его работы отличались бы художественной умеренностью, творческой сдержанностью, которая никогда не мстит в отличие от безудержной, якобы смелой размашистости" (Демин В. Реабилитация // ИК. 1988. № 2. С. 25—26).

"[Г.Полока:] ...Историю выпускного класса двадцать четвертого года [я] использовал, чтобы рассказать о жизни нашего общества, о яростной, насмерть, борьбе за власть. И кончилось все, конечно, очередным запретом" (Исканцева Т. Этот диссидент Полока [Интервью с режиссером] // Куранты. 10—11.XII.1994).

Библиография: Велицын Б. Фильм о школе [Интервью с Г.Полокой] // Комс. Туркменистана. 26.II.1981; Васильев Б. Снимается фильм о школе // Крымская правда. 9.I.1981; Фральцова Н. Традыцыі і пошук // ЧЗ. 5.V.1982; Трифонов А. Точка отсчета // Ленинская смена [г.Алма-Ата]. 25.XI.1982; Пояркова Р. Учитель — тот, кто сеет разум // СК. 8.XI.1985.

A TV serial based on the biography, letters and reminiscences of the writer and educator M.Rozanov (N.Ognev) about the Soviet school of the 1920's. Directed by the famous Soviet film director G.Poloka. REVIEWS: the authors raise the problem of developing the teenagers' civic qualities not with the help of declarations but by their responsibility for their independent decisions; the problem is tackled in a sharp form, sometimes even in the form of a caricature; it is of interest that it is with great pleasure and craftsmanship that the director who is a perfectionist as far as the details are concerned creates collective portraits on the screen: the pupils' live, non-standardized, controversial multi-dimensional figures make a picturesque gallery; the most important thing in the film is not the exploration of a live character created by the time, as was the case in the story but the attempt to formulate some general pedagogical ideas; the protagonist's character is lost in the piling up of the film's events; the characters of the teachers and even the character of the very author of the literary source are much poorer; the film teaches dignity: there are no rights without responsibilities; later the director said that he used this film to tell of the life of Soviet society, of the fierce struggle for power, and, consequently, the film was banned (it was released only several years later).

ПАРУСА МОЕГО ДЕТСТВА (ВЕТРАЗІ МАЙГО МАЛЕНСТВА) (THE SAILS OF MY CHILDHOOD) — цв., ш/э, 8 ч., 1911 м, 70 мин., в/э 10.V.1982 г.

Др. назв. "Ветразі майго дзяцінства".

Сц. В.Хомченко; реж. **Леонид Мартынюк**; оп. Г.Масальский; худ. В.Дементьев; комп. О.Янченко; звукооп. В.Демкин; втор. реж. Б.Берзнер; втор. оп. В.Костарев; худ. по кост. А.Кавецкая; худ.-грим. Г.Храпуцкий; монт. Е.Волкова; худ.-декор. И.Романовский; ред. А.Делендик; дир. В.Каган. В ролях: Дима Прокопчук (Степка Царев), Денис Германов (Тимошка), Станислав Гнездилов (Шупик), В.Тарасов (Лозовик), Э.Марцевич (Зарецкий), Н.Пискарева (Зоя Васильевна), А.Душечкин (Заяц); Ю.Баталов, А.Беспалый, Я.Глейзер, В.Грицевский, А.Гурьев, Е.Демидович, В.Иноземцев, А.Кашперов, И.Кмосевич, Ю.Апралов, Г.Новакин, М.Матвеев, Г.Марчук, И.Мацкевич, Т.Муженко, Е.Напетов, И.Пикулин, Н.Рунге, Н.Розанцева, З.Святоха, В.Сичкарь, Н.Фещинко, А.Черноцкий, Р.Шмырев, Ю.Шульга, П.Юрченков, Саша Мокрушин, Лена Мацкевич; каскадеры О.Корытин, П.Сысоев, О.Федулов.

Детский героико-приключенческий фильм.

Экранизация по мотивам повести белорусского писателя Василя Хомченко "Красные волны" (1968).

Специальный приз детского жюри Д.Прокопчуку, специальный приз "Хрустальная ваза" и диплом ЦК ВЛКСМ творческому коллективу "за создание образов юных героев гражданской войны" на XV ВКФ (Таллин, 1982);
Диплом жюри Л.Мартынюку на XXIII МКФ в Готвальдове (Чехословакия, 1982).

1918 год. Небольшой белорусский городок. Подросток-беспризорник Степка Царев видит сон: он в шлюпке у парусника без парусов. Заметив на подоконнике дома, где живет председатель ревкома матрос Лозовик, портсигар с парусником, Степка крадет его. В деревни за хлебом уходит продотряд во главе с Дроздом. Возникшую на базаре между беспризорниками драку разнимает человек, представляющийся Степке учителем

Саковичем. Сказав, что Дрозд — его ученик, Сакович просит узнать, когда возвращается отряд, пообещав Степке денег. Блатной Шупик предлагает Степке вместе воровать. Того хватают. В ревкоме Степка расказывает: он из Полочан, что под немцами, отец — кулак-мироед, а мать умерла. Его решают отправить в коммуну в губернский город, а пока помещают в камеру к еще одному арестованному — балтийскому матросу. Во сне Степка видит, как поднимается по штормтрапу. Матрос предлагает Степке вместе бежать. Побег им удается, но матрос бросает его. Случайно Степка встречается с Лозовиком, который приглашает его в гости. На мельнице собираются бандиты из отряда Мурашко, который и был тем переодетым матросом. "Сакович" — белый полковник Зарецкий — сообщает Мурашко, что в отсутствие красного отряда город и хлеб на пристани — его. Степка рассказывает Лозовику, что его отец был матросом, а мать и вся семья умерли от тифа. Лозовик кормит его и, узнав, что Степка хочет быть капитаном, уговаривает ехать учиться. Степка сбегает. Встретившись с ним в городе, Лозовик предлагает работать в ревкоме курьером. От красноармейца Степанова Степка узнает, что Лозовик после восстания в Кронштадте в 1905 г. был на каторге, а сюда его прислал Дзержинский. Зарецкий напоминает Степке о своей просьбе. Степка хочет откупить у Шупика проданный ему портсигар, но у него не хватает денег. Он играет в рулетку и проигрывает. Шупик отдает ему портсигар, но, по блатным законам, берет в рабство на год. Степка отдает Лозовику портсигар и соглашается работать. Степка спит в его комнате и видит сон, что он падает со штормтрапа в воду. Проснувшись, он признается Лозовику, что помог Мурашко, не зная, что тот бандит. Лозовик хвалит его за честность. Зарецкий отправляет Степку на мельницу якобы узнать о хлебе из Заречан. Там Степка видит Мурашко и, вернувшись, рассказывает об этом Зарецкому. Тот поручает охранять его своему человеку, но Степка убегает и прячется в подвале вместе с малолетним побирушкой Тимошкой. На пристани, где Лозовик руководит разгрузкой хлеба, Степка рассказывает ему о Мурашко и "учителе", которому, не зная, кто он, сказал, что отряд Дрозда возвращается завтра. Посланного в город на тачанке за помощью Степанова убивают бандиты. Лозовик отбивает их атаку пулеметным огнем. Степка бежит за помощью и становится свидетелем расстрела ревкомовцев. Зарецкий приказывает отпустить его: теперь Степка никому не нужен. Тот разыскивает отряд Дрозда, но его хватают и избивают бандиты. Связанному Степке снится, что Лозовик поднимает его на борт парусника. Подслушав, что основные силы бандитов подойдут только завтра, он убегает. На пристани идет бой. Скачет на помощь отряд Дрозда. С ними на тачанке Степка. Бандиты бегут. Падают с лошадей Мурашко, Зарецкий. Увидев Степку, Тимошка бежит к нему и падает убитый. Лозовик и Степка склоняются над ним.



В.Тарасов — Лозовик, Д.Прокопчук — Степка

"...Многие приметы и сюжетные ходы уже известны по [аналогичным]... лентам... И вдруг неожиданность — характер беспризорника Степки Царева — то, как он придуман... и сыгран... Степка — настоящий Гекльберри Финн, решительный, хитрый, острый на слово, умудренный жизнью и вместе с тем по-детски простодушный... Борьба [Зарецкого и Лозовика] за неокрепшую душу ребенка — идейная пружина фильма... Пробуждение гражданственности в юном герое — главная [его] тема" (Хлоплянкина Т. Паруса моего детства // СКЗ. 1982. № 2. С. 14).

"Рэжысёр... шукае свой стыль, сваю вобразную мову, спалучаючы строгую дакументальнасць з займальнасцю, дынамічныя фарбы з лірызмам. Вобраз суровага і цяжкага часу рэканструюецца ім... праз дэталі побыту той эпохі... Аднак шматэпізоднасць, фрагментарнасць кампазіцыі фільма пазбавілі яго неабходнай стройнасці і цэласнасці. Большасць персанажаў не валодаюць прыкметнай знешнасцю і не паспяваюць абазначыцца на экране хоць бы адной псіхалагічнай гранню. Нават галоўным героям не хапае той абаяльнасці жывых людзей, якая ёсць у аповесці. Многія сцэны, дэталі, падрабязнасці апушчаны, не атрымаўшы пры гэтым эквівалентнай кінематаграфічнай замены... Драматургічныя пралікі ў нейкай ступені кампенсуюцца акцёрскай ігрой... В.Тарасаў падкрэслівае перш за ўсё... бацькоўскую прыхільнасць да сіраты, дабрыню, цярплівасць. Ён змагаецца за хлопчыка паступова, без націску, даруючы яму свавольства, бо імкнецца ўсім сэрцам, каб Сцёпа свядома зразумеў, на чым баку праўда... Гуманным адносінам бальшавікоў да беспрытульніка ў фільме проціпастаўлены драпежныя звычкі белагвардзейцаў і бандытаў... На жаль, матывы дзеяння... Зарэцкага ў адносінах да Сцёпкі не выяўлены з дастатковай для дзяцей яснасцю. Э.Марцэвіч іграе спачатку інтэлігентнасць свайго героя... потым без пераканаўчага псіхалагічнага пераходу — подласць палкоўніка... Яшчэ больш бегла абрысаваны ў фільме бандыт Мурашка... Больш упэўнена, чым іншыя, паглыбіўся ва ўнутраны свет свайго героя беларускі школьнік Дзіма Пракапчук. Яго Сцёпка... амаль такі, як у кнізе. Ён кемлівы, задзірлівы, ваўчанём пазлядае на ўсіх, хто побач, бо не давярае нікому. Ён гаспадар сам сабе... Рэфрэнам узнікае ў фільме паэтычны план мары Сцёпкі — стаць капітанам... Спачатку гэтыя мары не вельмі выразныя... І толькі ў фінале мы ўбачым падлетка ў надзейных руках Лазавіка. Рэальныя падзеі і паэтычны вобраз мары, нарэшце, зліваюцца" (Чарнушэвіч А. На хвалях мары і жыцця // Звязда. 14.VII.1982).

"[Роля Лазавіка] не толькі лепшая акцёрская работа ў карціне, але і самая цяжкая... Хомчанка ў аповесці здолеў глыбока і ўсебакова паказаць Лазавіка... У яго ж сцэнарыі гэты вобраз страціў многія фарбы, збляк, стаў некалькі схематычным... Захапленне паказам сноў і мараў Сцёпкі прыводзіць да таго, што дзеянне, наогул дынамічнае, часта абрываецца замаруджанымі кадрамі. Пры гэтым абрываецца ніць апавядання... і пачынаецца паказ прыгожых здымкаў, амаль не звязаных з сюжэтам..." (Крупеня Я. На ветразях рэвалюцыі // НГ. 21.VIII.1982).

Библиография: Рудкоўскі М. Фільм здымаецца ў Магілёве // Магілёўская праўда. 11.VI.1981; Каласоўскі Б. Рамантыка, прыгоды... і жыццё [Інтэрв'ю з В.Хомчанкам] // ЛіМ. 31.VII.1981; Хвошчанка Г. На прыстані ля вёскі Хальч // Гомельская праўда. 22.VIII.1981; Фральцова Н. Традыцыі і пошук // ЧЗ. 5.V.1982; Лагоўскі Б. Была ў хлапчука мара // Магілёўская праўда. 15.V.1982; Мартынюк Л. "Паруса моего детства" // СФ. 1982. № 11. С. 18—19; Чернушевич А., Светлов Б. О детях и для детей // СБК. С. 175—176.

A children's heroic adventure film after the Belarusian writer V.Khomshenko's story about the fate of a homeless child during the Civil War. Prizes at the All-Union Film Festival and International Film Festival. REVIEWS: the film contains a number of motives known from other adventure films about this period but the protagonist's character, who is a kind of Hucklebery Finn, is unexpected; the personae dramatis are often functional, and the plot develops

according to a rationally constructed scheme when it is not difficult to anticipate the outcome; the director is looking for his style combining austere documentary quality with entertainment, dynamism with lyricism, but the abundance of scenes and the film's fragmentary structure deprived it of the required coherence and integrity; the role played by Tarasov is the best and the most difficult one in the film: in the screenplay the character lost its colors in comparison with the story and became schematic, but the actor managed to overcome this; the attempt to combine an adventure film with the principles of poetic cinema in the young hero's dreams is unsuccessful: they destroy the action's dynamism.

ПРОДАННЫЙ СМЕХ (ПРАДАДЗЕНЫ СМЕХ) (THE BARTERED LAUGHTER) — цв., обычн., 15 ч. (2 сер.), 3877 м (1-я сер. — 1858 м, 2-я сер. — 2019 м), 140/131 (65+75) мин., в/э 30.XII.1983 г.

По заказу Государственного комитета СССР по телевидению и радиовещанию.

Сц. И.Веткина; реж. **Леонид Нечаев**; оп. В.Калашников; худ. А.Матвейчук; худ. по кост. Н.Гурло; худ.-грим. Н.Немов; худ.-декор. И.Окулич; комп. М.Дунаевский; текст песен Л.Дербенева; звукооп. С.Шухман; втор. реж. А.Календа, В.Поздняков; втор. оп. Л.Лейбман, С.Туаев; монт. В.Коляденко; ред. В.Гончарова; дир. Ф.Нечаев. В ролях: П.Кадочников (барон Треч), Саша Продан (Тим Талер), Женя Григорьева (Габи), Настя Нечаева (Мари), Вадим Белевцев (Эрвин), Н.Гундарева (госпожа Бебер), Е.Васильева (мачеха), Н.Румянцева (госпожа Риккерт), Ю.Катин-Ярцев (господин Риккерт), Г.Мамедов (Крышемир), А.Галевский (Джонни), И.Дмитриев, Б.Брондуков, А.Айзикович (слуги Треча), Ф.Никитин (учитель), Л.Бакштаев (отец Тима), У.Кипуспуу (кассир); Э.Геллер, И.Мацкевич, А.Денисов, Л.Нечаев, Д.Иосифов, В.Букин, М.Петров.

Детский музыкальный телефильм-сказка.

Экранизация по мотивам фантастической повести Д.Крюсса "Тим Талер, или Проданный смех" (1962) .

Злой волшебник барон Треч хочет приобрести умение смеяться: смех нужен ему, чтобы "побольше заработать и поменьше заплатить". Мальчик Тим Талер, присутствуя с отцом на цирковом представлении, все время смеется. Слуги барона фотографируют его. Тим с отцом поют песню про растяп, у которых "как-то все обходится всегда". С ними поют и танцуют жители квартала. Отцу плохо с сердцем. Вернувшись из школы, Тим узнает, что отец умер. Соседка Талеров — владелица кафе госпожа Бебер — утешает Тима. Он говорит, что ему не хочется смеяться. Но, попав на ипподром в надежде раздобыть денег, он все же смеется. Барон Треч, выдав себя за знакомого отца, предлагает Тиму сыграть. Тот ставит на самую худшую лошадь и выигрывает. Наблюдавший за этим служитель ипподрома Крышемир советует Тиму больше не приходить сюда. Слуги барона подсовывают Тиму фальшивые деньги. Треч говорит ему об этом и уговаривает прийти еще. Дома мачеха заставляет его чистить обувь, а ее сын Эрвин требует, чтобы он шел работать. В следующее воскресенье Треч предлагает Тиму контракт: возможность всегда выигрывать пари в обмен на его смех. Тим соглашается. Треч рад: смех —единственное, чего у него, самого богатого человека на земле, не было. Тим возвращается домой с большими деньгами и говорит, что ограбил директора водокачки. Мачеха бьет его, не забывая при этом считать деньги. Соседи возмущаются, но подруга Тима дочка госпожи Бебер Габи сообщает, что директора никто не грабил. Мачеха забирает деньги Тима и заставляет его играть еще. Госпожа Бебер утешает Тима: и хорошим людям может повезти. Мачеха с сыном роскошно живут за счет Тима, а он ходит все в том же старом свитере. В свой день рождения, зайдя попрощаться к Габи и не застав ее, Тим едет к барону. Узнав об этом, Габи тайно следует за ним. Тим заключает пари с пассажиром, что трамвай, который не должен идти на вокзал, пойдет туда. Так и происходит. Господин Риккерт, оказавшийся директором пароходства, принадлежащего Тречу, расспрашивает, какая у Тима беда, и берет с собой в портовый город. Габи следует за ним. Дома у господина Риккерта он и госпожа Риккерт сочувствуют Тиму, устраивают спектакль, чтобы развеселить его, но все напрасно.

Риккерт провожает Тима на корабль, на котором плывет и барон Треч. Прорывается туда и Габи под видом негритенка. На палубе Крышемир в форме стюарда. Стюардами становятся и Тим, и Габи. Треч предлагает Габи за миллион следить за Тимом. Она якобы соглашается. Тим подслушивает разговор Крышемира с Тречем, который предлагает миллион, чтобы тот сошел с корабля. Но Крышемир хочет узнать, что за пари у Треча с Тимом. Ночью Крышемир исчезает. Матрос Джонни сообщает Тиму, что его, якобы заболевшего, увез катер.



П.Кадочников — Треч

Тим предлагает Джонни пари, что они увидят летающий трамвай, и тот появляется. Джонни предлагает ему в свою очередь пари: стать богаче самого богатого человека на земле. Сейчас же капитан сообщает, что Треч умер, его наследником является Тим, а брат-близнец барона будет опекуном. Смеясь, Треч заявляет, что он жив, а похоронили другого человека. Выясняется, что и деньгами Тим не может полностью распоряжаться. Габи (в облике негритенка) заявляет, что Треч задолжал ему миллион, и Тим берет его с собой в качестве слуги в дом барона, где теперь живет. Тим уходит от погони слуг барона (ему тайно помогает Габи) и, придя в кабачок, отдает Джонни письмо для Риккерта. Между тем Крышемир находит Риккерта, и они обсуждают, как спасти Тима. Госпожа Риккерт говорит: что если Тим проиграет пари? Треч угрожает Тиму: у его друзей могут быть неприятности. Поскольку акции компании падают из-за того, что наследник не смеется, Тречу приходится отдать Тиму на полчаса смех, чтобы сфотографировать его. Тим пытается бежать, но полчаса заканчиваются. Треч увозит Тима в кругосветное путешествие. Тим не должен контактировать со своими друзьями, тогда у них все будет хорошо. Во время полета приходит радиограмма: акции опять падают по той же причине. Самолет летит обратно. Но Треч ни за что не хочет отдавать смех и направляется в свой замок в Месопотамии. Однако Габи с помощью огнетушителя принуждает посадить самолет в городе. С ее помощью Тим убегает из дома и добирается до друзей. Крышемир предлагает ему пари на один грош, что он не вернет свой смех, — и Тим начинает смеяться. Треч, узнав, на что он спорил, изумляется: он же мог спорить на все его состояние. Все смеются в ответ. Тим и все его друзья поют песенку про растяп.

“Сегодняшние телеэкранизации сказок зрелищны, красочны, эффектны. Впечатляюще поставлены музыкальные номера в... “Проданном смехе” и “Сказке о звездном мальчике”... Рискованной была сама задача поставить детскую философскую повесть... в жанре веселого мюзикла. Автор повести, обращаясь в предисловии к маленьким читателям, предупреждает их, что смеяться придется не так уж часто. Сквозь многочисленные перипетии сюжета, по сути, рассказывающего о реальных отношениях в буржуазном мире, проглядывает старинная притча о сделке с дьяволом. Собственно, все повороты повести... связаны с подробным исследованием характера мальчика... в котором постепенно развивается пагубная страсть к деньгам. Вместе с героем мы переживаем бессилие богатства, власти, могущества, даже мирового господства — все это не дает подлинного счастья, а лишь бросает в ад одиночества. Эта фантастическая повесть о подлинной цене смеха, которому и черт не страшен, была пересказана авторами телеэкранизации весело и беззаботно, будто... речь идет об... истории Принцессы Несмеяны. Режиссер не жалел сил на сочинение забавных трюков. И зритель вправе был недоумевать, почему это Тим куксится и хмурится, когда так весело и смешно. Если в первой серии каскад аттракционов и концертных номеров... доставил истинное удовольствие, то во второй серии от ярких красок и погонь уже начало рябить в глазах. Мы уже давно навеселились, а герой все никак не мог рассмеяться. Когда же это наконец произошло, было даже странно, что его все-таки рассмешили, причем теми же трюками” (Чекалова Е. Стоит ли верить в чудеса // СК. 10.III.1984).

“В отличие от фильмов “Приключения Буратино” и “Про Красную Шапочку”, герои которых живут в условном мире и в условное время, следующая картина Л.Нечаева ограничивает рамки сказки реальными чертами буржуазного мира. Фантастическая история о мальчике Тиме... помогла авторам в доступной для ребят форме раскрыть в первую очередь нравственные противоречия, присущие капитализму. Барон Треч — это метафорический персонаж, олицетворение сил мрака. Но в то же время в его образе узнаются и черты реального капиталиста... Примечательным элементом в поэтике фильма стало пластическое изображение комедийного трио — людей из свиты барона... Это не люди, а автоматы, исполнители чужой, злой воли. Они почти лишены слов и только изредка подпевают шефу. Суть их характеров выражена главным образом средствами пантомимы, красноречивой и броской. Огромное значение для картины имела музыка... которая придавала эмоциональную целостность как отдельным эпизодам, так и всему фильму” (Чернушевич А., Светлов Б. О детях и для детей // СБК. С. 181—182).

“Я помню дикий скандал, разразившийся на сдаче (так это тогда называлось) “Проданного смеха”. Там в финальной сцене Треч (черт)... плачет. Черт — плачет. Вы понимаете? Мне сказали: “Леня, ты что, с ума сошел?” А я... знаю одно: мой зритель не должен быть сволочью. Любой герой, любой человек и даже нечеловек, черт, нуждается в том, чтобы его пожалели” (Бражников И. Долгий фильм о детстве, или О чем поет Дуремар? // УГ. 9.XI.1993).

Библиография: Стулова А. Что дороже всего, Тим? [Интервью с Л.Нечаевым] // ВМ. 21.IX.1981; Бондарава Е. Буйныя і сярэднія планы: Нататкі пра кінагод-81 // ЛіМ. 2.IV.1982; Фральцова Н. Традыцыі і пошук // ЧЗ. 5.V.1982; Чарнушэвіч А. У пошуках залатога ключыка // МБ. 1983. № 9. С. 32—34; Светлов В. Веселое, доброе, разное // ЗЮ. 24.I.1985; Крупеня Я. Героі фільмаў — дзеці [Гутарка з Л.Нячаевым] // НГ. 9.VI.1986; Романенко А. Главный приз: Заметки о телевизионной сказке // ДЛ. 1986. № 6. С. 48.

A children’s musical fairy-tale TV film after D.Kruis’s story *Tim Taler, or the Bartered Laughter* about a boy who made a deal with an evil sorcerer. Directed by L.Nechaev, an expert in children’s movies. REVIEWS: the idea to film a rather serious philosophical story for children in the genre of a joyful musical turned out to be risky and not quite successful: in the first episode a variety of attractions and musical concert items bring real pleasure while in the second episode one feels their excessiveness; unlike *Buratino’s Adventures* and *Red Riding Hood* whose heroes live in a conditional world in a conditional time, the frame of the fairy-tale in this film is limited by the real outlines of the bourgeois world: the moral contradictions characteristic of capitalism are revealed in a form easily understood by children; the 1980’s screen adaptations of fairy-tales including this one are usually spectacular, showy, colorful; the film’s music is of great importance, it adds emotional integrity both to separate scenes and the film on the whole.

РАСКИДАННОЕ ГНЕЗДО (РАСКІДАНАЕ ГНЯЗДО) (THE BROKEN NEST) — цв., обычн., 8 ч., 2120 м, 77 мин., в/э 27.IX.1982 г.

Сц. Б.Луценко, Г.Бекаревич; реж. **Борис Луценко**; оп. Ю.Елхов; худ. В.Назаров; комп. С.Кортес; звукооп. В.Мушперт; втор. реж. В.Сюмаков, Р.Альшевская; втор. оп. С.Милешкин; монт. В.Хантеева; худ.-декор. Г.Федоров; худ. по кост. Э.Семенова; худ.-грим. Л.Хохлов; песни на стихи Я.Купалы исп. ВИА “Песняры” (солист и худ. рук. В.Мулявин); ред. Н.Пашкевич, Р.Романовская; дир. А.Елизаров, И.Леоненко. В ролях: А.Ткаченок (Лявон), А.Бендова (Марыля), О.Сирина (Зоська), А.Франскевич (Сымон), Денис Трушко (Данилка), В.Ледогоров (Панич), Г.Гарбук (Старец), И.Мацкевич (управляющий), А.Солоницын (Неизвестный), А.Беспалый (мужик); А.Айрапетов, В.Ахапов, Ю.Баталов, Г.Белоцерковский, А.Биричевский, С.Галуза, Э.Горячий, В.Грицевский, А.Гурьев, Н.Зорин, Ю.Иванов, Ю.Заседателев, В.Иваненко, А.Иноземцев, В.Каган, С.Красикова, М.Макаров, А.Кашперов, Ф.Воронецкий, В.Матросов, В.Молодцов, И.Пикулик, В.Сичкарь, И.Судник, О.Федулов, А.Филатов, Р.Шмырев, Г.Яцковский.

Философская драма.

Экранизация по мотивам одноименной пьесы классика белорусской литературы Янки Купалы (1913).

На фоне портрета Янки Купалы звучат его стихи “Я отплатил народу...” Крестьянин Лявон Зяблик разбивает скрипку. Дочь Лявона видит, как управляющий и слуги Панича бьют и травят собаками крестьянина Акима за порубку. Панич обращает внимание на Зоську. По полю идет Неизвестный. Утром просыпаются члены семьи Лявона: жена Марыля, сын Сымон, Зоська. Маленький Данилка во сне просит отца не ломать его скрипку. Панич получает кредит и приказывает управляющему согнать с земли должников: он собирается строить полотняную фабрику. К Зябликам заходит Старец — нищий бродяга, расспрашивает, какие у них перемены; говорит, что доволен своей теперешней жизнью: горя не знает, весь свет — его хата. В каплице Панич находит Зоську, которая молится, чтобы Бог согрел добром его душу: зачем ему их земля? Панич объясняет, что предлагал Лявону перейти к нему во двор, что Сымон мог бы служить, как другие. Зоська просит поклясться перед Богом, что он хочет им помочь. Тот клянется. На празднике Купалы Панич просит Зоську спасти его от черта, от дьявола, от себя самого. Стряпчий в присутствии заявляет Лявону, что его земля принадлежит Паничу. Тот утверждает, что выкупил ее. Стряпчий требует еще денег для продолжения тяжбы, но у Лявона уже ничего нет. Дома ему видится, как стряпчие смеются над ним: кто же без денег правду ищет? Он же безнадежно повторяет: как простому человеку правду найти?.. Лявон сообщает своим, что сегодня их будут выселять. Семья не выходит из хаты. Марыля с горечью говорит, что для тяжбы Лявон продал последнюю корову и коня. Слуги Панича запахивают поле, начинают рушить хату. Сымон заявляет, что на них надо идти с топором. Лявон утверждает, что правду надо разумом искать. Надев чистую рубаху, он вешается в гумне. Сымон пьет в корчме. Неизвестный

говорит ему, что так святую правду не найдешь: надо, чтобы люди перестали блуждать в пустыне — уже пробил час; что Сымону надо идти к людям. Но тот отвечает, что будет держаться за свое гнездо. Зоська напоминает Паничу о его клятве. Тот обещает завтра прийти к ним. Дома Сымон ругает ее за связь с Паничом. Марыля в ужасе. Она заговаривает дочь. Придя в их разрушенное гнездо, Панич вновь предлагает Сымону переходить к нему во двор: будет иметь хату и хорошую службу. Марыля просит сына покориться. Тот не хочет и говорит, что, пока Паничу сестра не надоест, он ничего не сделает им. На ярмарке Сымон пытается собрать подписи мужиков, чтобы подать в суд на Панича, но все боятся. Панские слуги избивают его. Ему видится расправа с управляющим и Паничом, но в конце тот ускользает от него... Сымон пьет в корчме, и среди танцующих ему видится тень отца. По дороге домой он видит на могиле Лявона кол с надписью "самоубийца". Сымон строгает крест. Марыля шьет торбу. Зоська плетет венок. Данилка чинит скрипку. Сымон и Марыля несут крест на могилу Лявона. Данилка сообщает Зоське, что Панич женится. Она сходит с ума. Зяблики опять проигрывают суд. Марыля и Данилка уходят со Старцем. Зимой начинают выселять и других крестьян. Неизвестный встречается с Сымоном у свежей могилы: умерла Зоська. Звучит набат. По полю бежит Сымон с факелом. Толпа крестьян с факелами бежит к панской усадьбе. Звучит песня на стихи Купалы "А кто там идет?" Горит усадьба. Звучат стихи поэта "О том, что народ мой воскреснет..."



А.Франскевич — Сымон

"[Аўтараў карціны] вабілі паэтычная танальнасць, філасафічная глыбіня драматычных паэм ["Раскіданае гняздо" і "Сон на кургане"], вастрыня паказу сацыяльных кантрастаў... Усе падзеі... прачытаны ў фільме абагульнена, у стылі паэтычнай прытчы... Раскіданая хата Зяблікаў... Гэта вобраз вялікай сілы ўздзеяння... Гэтак жа вобразна вырашаны ў фільме і касцюмы герояў... Э.Сямёнава, зыходзячы з задумы рэжысёра, вырашыла адысці ад стракатай квяцістасці, якую мы нярэдка бачым у фільмах з народнага жыцця, ад своеасаблівага перакосу этнаграфічнага плана... [і] пайсці па праўдзе жыцця — будзённае адзенне герояў нейтральнае па колеру, яно не павінна было перашкаджаць агульнай колеравай драматургіі карціны. Галоўную ўвагу аўтары імкнуліся ўдзяліць колерава-пластычнай характарыстыцы персанажаў, якая павінна была садзейнічаць раскрыццю іх унутранага свету. Так, Лявон... непарыўна звязаны з зямлёй... і яго асноўным колерам становіцца карычневая сепія, колер зямлі, сімвалізуючы вобраз сялянскай працы. Калі Лявон прыходзіць у суд, усё дзеянне развіваецца ў гіпертрафіравана-сатырычнай, гратэскавай манеры — гэта падкрэслена зялёным колерам, які надае сцэне адчуванне ірэальнасці. Як у зачараваным сне, рухаюцца... персанажы-марыянеткі бюракратычнай машыны царызму. У блізкім ключы вырашаны і вобраз фабрыкі Паніча — гэта не проста звычайная фабрыка, а нейкі страшэнны молах, які сваімі рамянямі і коламі перамалочвае чалавечыя лёсы... Сымон... які прыходзіць да разумення неабходнасці актыўнай барацьбы, звязаны з кінаварру — чырвоным насычаным колерам. Зоська... рамантычная натура, якая жыве ў свеце летуценных мараў, — і яе імкнуліся зняць у своеасаблівым блакітным паветраным купале. Яна як бы ўвасабляе вобраз мары, прывіду, імкненне да невядомага. Блізкі да яе Данілка — маленькі скрыпач. Мастацтва, свет музыкі, мар — для яго сродак жыццёвай праявы... Паэтыка-метафарычныя вобразы... прываблiваюць імкненнем аўтараў да адзінства ўсіх выразных сродкаў кіно — колеру, святла, кампазіцыі, акцёрскай ігры... Аддаючы належнае высокай выяўленчай культуры фільма... адчуваеш пэўную незадаволенасць, асэнсоўваючы карціну як адзінае цэлае... Незразумелыя... у... трактоўцы... Паніч, Старац, Невядомы. Яны недастаткова канкрэтныя ў сацыяльных характарыстыках, каб стаць героямі нацыянальна-псіхалагічнай драмы, і недастаткова абагульненыя, каб стаць вобразамі паэтычнай прытчы... У фільме быццам ідзе барацьба паміж рознымі жанрамі з іх асаблівай мовай, кодамі, "правіламі гульні" — то дзеянне набліжаецца да рэалістычна-бытавога, то рэзка павялічваецца мера метафарычнасці... У фінале фільма пасля сцэн смерці Лявона, Зоські, алегарычных прамоў Невядомага... аб Вялікім Сходзе раптам узнікае хроніка і гучыць песня ў выкананні ансамбля "Песняры" на славутыя купалаўскія словы — "А хто там ідзе?" — гэта ўспрымаецца рэзкім дысанансам, зломам выбранай аўтарамі прытчавай стылістыкі, неапраўданым пераходам у гістарычную канкрэтнасць" (Нячай В. Вобраз раскіданага гнязда // ЧЗ. 3.Х.1982).

"Выявы змяняюцца, быццам спяшаюцца, як у рэкламным роліку... Амаль усе яны па-свойму эфектныя. Бяда толькі, што не заўсёды яны напоўнены сэнсам... У п'есе эфектаў няма. Там... складаная сістэма сімвалаў, адзнак вялікай трагедыі простага народа, сялянства: вяроўка, якой засіліўся Лявон... крыж на яго магілу, які робіць і нясе на сабе ноччу Сымон, агульны сход — вельмі характэрнае для Купалы веча, жабракоўскія торбы, скрыпачка і г.д. Галоўны сімвал — хата. Гэта і жытло, і цяпло, і вера, і радзіма. А ў фільме... Гэта толькі дом і толькі руіны. Зноў жа, дом ператвараецца ў руіны вельмі эфектна... Зроблена выдатна. Чаго не скажаш пра характары... Яны проста не паспяваюць развіцца ці нават раскрыцца... Аўтары шмат перабралі лішняга, калі імкнуліся пазбегнуць зацягнутасці дзеяння... Дзіўна выглядае Сымон... Ён і ў п'есе хапаецца за сякеру, каб бараніць хату ад дворных... У фільме Сымон кідаецца з сякерай на сястру. І робіць гэта з такім спрытам, бы індзеец з нейкага вестэрна. Зусім нечаканы... А.Саланіцын... Ніколі разнастайнасць, шматбаковасць здольнасцей артыста не бывае абсалютнай. Ёсць разумныя межы. Саланіцын сам — яркая асоба. І асоба гэтая цудоўна супадае з вобразамі Рублёва, Дастаеўскага, Пісьменніка са "Сталкера". Але... не... з вобразам будзіцеля народных мас, якога ў Незнаёмым убачыў... Б.Луцэнка. Данілка. У фільме гэты персанаж эпізадычны. З выгляду яму 8—10 гадоў. У яго зусім няшмат тэксту. Ён нават не эфектны. Часам ён хутчэй лішні. А ў п'есе? Там гэта незвычайна складаны і супярэчлівы вобраз. Данілка ўжо не дзіця. Яму 14... Ён амаль заўсёды на сцэне, заўсёды з якой-небудзь рэплікай... Шмат чым гэты герой нагадвае шэкспіраўскага блазна "Караля Ліра"... Нарэшце: мы бачым Зоську ў чане з вадой! Што гэта за дзіва — чыніць лазню ў разбуранай хаце? Ці, можа, гэта толькі кадр, які дазваляе прычапіць да стужкі вабны ярлык "Апроч дзяцей да 16-ці"?.. І ўжо зусім нерэальна, каб маці да голай, прабачце, дачкі прынасіла абраз: "Бажыся!"... Пачынаеш сумнявацца, ці добра аўтары ведаюць спецыфіку таго нацыянальнага матэрыялу, з якім працуюць... Навошта было да такой ступені мяняць купалаўскі сюжэт, які, думаецца, выдатна паклаўся б на кінамову? У фільме сюжэта практычна няма. Ёсць урыўкі, скамячанасць, пераламанасць. Тут мы падыходзім да асноўнага пралiку аўтараў. Ім, бачыце, спатрэбілася "ўзмацніць і пашырыць" купалаўскі арыгінал, "даць панараму". Для гэтага яны будуюць ільнозавод, а разарэнне сялянскіх хат робяць ледзь не ўсеагульнай з'явай... Каб уціснуць усё гэта ў адну серыю... ім давялося эканоміць на характарах галоўных

герояў фільма, а саму тэму раскіданага жытла... зрабіць ледзь не эпізадычнай (а не тыповай)... Аўтары не ўбачылі, не зразумелі, што дом Зябліка — гэта і ёсць тагачасная Беларусь, Бацькаўшчына... 12 дзейных асоб у п'есе — гэта і ёсць народ. Толькі кожны з герояў праяўляецца па-рознаму, па-свойму ўспрымае рэвалюцыю. І сама рэвалюцыя толькі пачынае кранаць іх душы... Перад пастаноўшчыкамі фільма стаяла задача данесці да гледача ідэю Купалавай п'есы, праўду часу, праўду да ўсіх драбніц, што датычыць і звычаяў, і нораваў, і эстэтыкі таго часу... Ці ж пастаноўшчыкі... не ведаюць, што яшчэ год сорак назад хлопчыка не выпускалі з хаты без галаўнога ўбору?.. Што простыя беларусы даўней нават у інтымныя хвіліны саромеліся скідаць з сябе споднее, свяціць голым целам перад дзецьмі?.. Што дзецюкі не тое што барады — вусоў не мелі, а толькі доўгія валасы на галаве... І цалуюцца ў царкве, касцёле, капліцы толькі двойчы: пад вянцом ды на Вялікдзень... Кінулася ў вочы і тое, што жагнаецца Зоська трыма пальцамі (як праваслаўныя), а на яе магіле, як і на магіле бацькі, — рымскі (каталіцкі) крыж... Нехта скажа: дробязі. Не дробязі, калі памятаць, што колькасць перарастае ў якасць... Мастацкая ўмоўнасць... Іншы раз гэтая ўмоўнасць даводзіцца да таго, што яе толькі ўмоўна можна назваць мастацкай. Іншы раз у інтэрпрэтацыі даходзяць да таго, што не пазнаеш першатвор" (Дубавец С. А прафесіяналізму хапае! // ЛіМ. 12.XI.1982).

"Купала отражает именно уровень крестьянской, народной философии... [Режиссер создавал] философскую кинопоэму. Была изменена не только внешняя композиция пьесы, но как бы "разомкнут" и ее внутренний мир. Поставленная жанровая задача и очень значительное сокращение текста потребовали иного уровня обобщения образов, метафорических решений. [Сценаристы] привлекли для выполнения этой задачи драматические поэмы Я.Купалы "Сон на кургане", "Адвечная песня" и его стихи 1910-х годов. Композитором... было написано 11 песен на стихи поэта, а мотивы поэм должны были использоваться в видениях персонажей... В фильм вошли только три песни и два видения. Спорадичность использования не позволила им стать основой для построения композиции кинопоэмы... Причина этого, пожалуй, в отсутствии цельного, четкого замысла. Ведь наряду с движением к философской поэме в фильме было задумано усложнение образа Панича... и увеличение сюжетного пространства, отводимого его конфликту с семьей Зябликов. Купалу мало интересуют философия и психология Панича. Его образ... чисто функционален. Он — пан и ничего, кроме зла, никому из крестьян принести не может. Это вполне в духе крестьянской философии... Трансформация образа Панича от сценария (где он почти такая же жертва существующих социальных условий, как и Зяблики) к фильму (где его личная, человеческая, жестокость усилена даже по сравнению с пьесой) свидетельствует о том, что и для самих авторов была, очевидно, недостаточно продуманной и ясной ее необходимость. Точно так же не принесло желаемого результата изменение... [образа] Неизвестного... В пьесе у каждого из семьи Зябликов своя жизненная философия, свой вариант выхода из создавшейся ситуации. Но они "не слышат", не хотят понять остальных. Они разобщены, и это особенно страшно, потому что происходит в одной семье... Это было понято и отражено режиссером... и в фильме. Идею необходимости объединения людей... для того, чтобы найти путь к иной жизни, и несет образ Неизвестного. Язык его в пьесе метафоризирован в стилистике фольклора. В фильме язык Неизвестного упрощен. Оставлены только наиболее ясные, социально мотивированные реплики. В решении внешнего облика чувствуется стремление сделать его похожим на Купалу. Это возможный путь. Но одновременно герой напоминает и революционера-народника с полотен передвижников, что уже несколько странно. А главное, изменение его роли в сюжете не влияет на развитие образов. Каждый остается со своей жизненной философией. В финале же Неизвестный оказывается лишь свидетелем бунта... Бунт в качестве финала философской поэмы чрезмерно (вульгарно) социологичен" (Зайцева Л. История далекая и близкая // СБК. С. 145—149).

Библиография: Павлючик Л. По пьесе Янки Купалы // СЭ. 1982. № 1. С. 20; Бондарава Е. Буйныя і сярэднія планы: Нататкі пра кінагод-81 // ЛіМ. 2.IV.1982; Фральцова Н. Традыцыі і пошук // ЧЗ. 5.V.1982; Крупеня Е. Поэма гнева и печали // ВМ. 30.IX.1982; Михович С. Песняр зовет к борьбе [Интервью с Б.Луценко] // СГ. 13.XI.1982; Гантман Ю. Зрительный образ в современном художественном фильме. Некоторые аспекты проблемы // ИК. 1983. № 5. С. 67; Нечай В. Купала, Колас, кіно // Полымя. 1983. № 5. С. 171; ЖПБК. С. 11; ВЗЭ. С. 14—15; СКИ. С. 12—13; КіЛ. С. 27.

A philosophical drama after the Belarusian literary classic Ya.Kupala's play under the same title and other early works about the fate of the Belarusian peasantry at the beginning of the 20th century. Directed by the famous Belarusian theater director B.Lutsenko. REVIEWS: the authors were attracted by the poetic tone and philosophical depth of Kupala's works, the sharpness of depiction of social contrasts; in the film all the events are shown in a generalized fashion in the style of a poetic parable; Kupala reflects the level of national peasant philosophy; the director set before the crew the task of creating a philosophical film poem: the composer made 11 songs to the poet's lyrics, and the motifs of the poems were to be used in the characters' visions, but for different reasons both devices were used sporadically and did not become the basis of the compositional structure of the film poem while a different compositional pivot was not found; one of the reasons is the lack of a clear idea of the whole: along with the shift to a philosophical poem there was a change in the characters of Panich and Neizvestny towards sociological interpretation; the film abounds in historical and ethnographic inaccuracies; the authors focused on the color and plastic characterization of the heroes which was to help reveal their inner world; each of the characters has his/her own color, a special color scheme was worked out; while doing justice to the film's high visual culture it is necessary to point out that the characters are not concrete enough to become heroes of a national psychological drama and not generalized enough to become characters in a poetic parable or philosophical film poem; the film manifests a constant struggle between different genres with their specific language.

ФРУЗА (ФРУЗА) (FRUZA) — цв., обычн., 9 ч., 2372 м, 87/83 мин., в/э 7.III.1982 г.

По заказу Государственного комитета БССР по телевидению и радиовещанию.

Сц. Ф.Конев; реж. **Вячеслав Никифоров**; оп. Э.Садриев; худ. М.Щеглов; комп. В.Иванов; звукооп. В.Суходолов; втор. реж. Р.Мирский; втор. оп. А.Калашников; худ. по кост. Е.Курмаз; худ.-грим. В.Антипов; худ.-декор. М.Зусманович; монт. В.Хантеева; ред. Э.Коляденко; дир. Р.Шапиро. В ролях: Т.Кулиш (Фруза), Г.Макарова (Дроздова), В.Титова (Нонка), В.Кулешов (Пархомов), Л.Перфилов (Петроченков), И.Матусевич (дед Демьян), Г.Георгиу (Дубченко), О.Дункерс (Иван Кузьмич), В.Орлов (Жавров), Н.Манохин (Дмитруков), Саша Березень (Никитка); А.Зимина, Т.Муженко, Н.Розанцева, Л.Мордачева, И.Мацкевич, Н.Жуковская, Л.Синельникова, М.Метелица, Е.Кравченко, Б.Докальская, Е.Матисова.

Телефильм.

Экранизация по мотивам рассказа белорусского писателя Василя Быкова "На тропе жизни" (1958).

Первые послевоенные годы. В одном из столичных учреждений работает вахтером Фруза Семашко. Однажды она просит шофера Пархомова поправить входные двери, чтобы не скрипели. Возвращаясь домой (она живет одна на окраине города), Фруза слышит в автобусе разговоры женщин о семье, детях, мужьях. На работе она говорит уборщице Дроздовой, что если б кто позвал — пошла бы хоть на край света. Та отвечает, что ее "зовуны" лежат в земле от Москвы до Берлина. Как-то машина Пархомова ломается недалеко от дома Фрузы. Она

помогает ему. Он расспрашивает, одна ли она живет — тяжело одной. В выходной Фруза едет в родную деревню, которая так и не поднялась после войны. Там живут всего несколько человек: старики, женщины, дети. На 1 Мая Пархомов приходит в гости к Фрузе. Та одевает праздничное платье, накрывает на стол. Он достает бутылку. Пархомов обещает помочь ей с ремонтом, рассказывает о себе: во время войны его жена сошлась с печником, потом тот умер и жена вернулась к Пархомову; на сороковом году она родила ему первого ребенка — дочку, которой сейчас 5 лет. Фруза — дочь агронома, ее родные погибли. Фруза сходится с Пархомовым. Однажды он берет Фрузу в рейс. Они заезжают в ее деревню, где Фруза с гордостью называет Пархомова мужем. Дед Демьян спрашивает его, о чем говорят в городе, будет ли война? На работе узнают об их отношениях с Пархомовым. Фрузу отчитывает председатель профкома Петроченков. Она признается Дроздовой, что беременна и должна посоветоваться с Пархомовым. Когда он подъезжает к учреждению, Фруза выходит к нему. Во всех окнах — сотрудники. Пархомов уезжает, сказав, что они поговорят потом. Фруза заявляет Петроченкову, что одна во всем виновата. Осень. Фруза ждет ребенка. Пархомов уволился по собственному желанию. Когда она приезжает в деревню, дед Демьян благословляет ее: родит сына, он ей внуков, правнуков, а она им начало; поблагодарят они ее, а если



Т.Кулиш — Фруза

нет, пусть не сердится: лишь бы жили. Фруза рожает сына. В роддоме она мечтает, как ласково и сердечно встретят ее сослуживцы. Но когда она выписывается, ее встречает только Дроздова с подарком, купленным на деньги сослуживцев. Она доводит Фрузу до их учреждения и советует идти показать ребенка. Фруза подходит к двери.

"Итак, нет войны... Главную роль в человеческом существовании играет именно ее отсутствие... И поражает уже другое... Жизнь, история почему-то продолжается... Фруза уже вроде бы вышла из огня войны, но та все еще старается дохлестнуть до нее, обжечь, не убить, так обидеть. Вот и весь сюжет. Главное... в том, что за ним... Наша задача — разглядеть, понять, как на этой жесткой, сухой, казалось бы, совсем не плодородной почве пробиваются первые, еще слабые ростки человеческого существования... Фруза, как и положено по жесткой логике правдивого сюжета, опять осталась без того, кого полюбила, к кому привязалась. От одиночества к одиночеству проделала она свой путь? Что ж, можно было бы сказать и так, если бы не ее ребенок... Что ж, опять война? И нет, и да. Ситуация предельная, чрезмерная, непосильная для человека? Да нет в общем-то. Речь не о подвиге, а о самой "простой" материи жизни. О времени и о вечности" (Аронов А., Ригин А. Как кончаются войны // МК. 20.VI.1982).

"[Авторы фильма]... точно уловили и перенесли на экран... тональность [рассказа] — душевное сопричастие писателя к судьбе простой белорусской женщины... Все внешне просто, буднично, повествование ведется спокойно и неторопливо. Но и здесь, разумеется, Быков верен себе — его прежде всего интересует человек в глубинных проявлениях души, его нравственные корни. И в незатейливой жизненной истории Фрузы мы видим частицу общенародной судьбы. Именно так и прочли быковскую прозу кинематографисты. Скромная, тихая, незаметная женщина... показана на экране в таком душевном приближении к нам, что мы становимся словно близкими поверенными ее сердца, ее волнений, надежд, тревог, ожиданий. Тонко воссоздано послевоенное время с его особой атмосферой, с совмещением примет только что отшумевшей войны и с трудом налаживаемого мирного быта... Эмоциональный накал сюжета рождает открытый эмоциональный отклик у зрителя... Нет, Фруза не превращается из Золушки в ослепительную принцессу на балу жизни — только раз на первомайском празднике мы увидим ее в нарядном платье... Фруза расцветает внутренне. И хотя судьба ее нелегка... она предстает перед нами преображенной... Татьяна Кулиш удивительно органична в образе своей героини — мы верим ее особой пластике, слегка заторможенным, скованным движениям, ритму ее жестов и походки. Особо выразительны глаза героини — светлые, чистые, очень добрые" (Нечай О. Телевизионное кино Белоруссии // СБК. С. 195).

"...[Ранее] В.Никифорову обычно доставался довольно ординарный, даже слабый сценарный материал... Впервые его режиссерский потенциал проявился именно в [этой] экранизации... Здесь существенным художественным достижением стал выход от локальной человеческой судьбы, конкретным временем определенной, к высочайшему общечеловеческому, гуманистическому звучанию. Это особенно интересно, поскольку режиссер "вычитывал" эту мысль не столько из данного рассказа, сколько из пафоса творчества В.Быкова в целом" (Зайцева Л. Культурное наследие и современный кинематограф // ЭиК. С. 133).

"...Адзін з прыкладаў, калі літаратурны твор, дзякуючы кінасродкам, як бы ўзбуйняецца. Магчымасць даследаваць жыццястойкасць характару В.Нікіфараў скарыстаў як мастак з уласным светаўспрыманнем. Тым звычайна і бываюць цікавымі не ілюстрацыйнага плана экранізацыі. Рэтраспектыўныя па адлюстраваных падзеях творы В.Быкава звернуты да сучаснасці неабходнасцю рабіць выбар свайго лёсу. Улічваць "двайное бачанне" пісьменніка — абавязковае патрабаванне да тых, хто бярэцца за экранізацыю яго твораў" (КіЛ. С. 101—102).

Библиография: Ильинский А. За фильмом фильм // Сов.Латвия. 29.VIII.1981; Бондарава Е. Буйныя і сярэднія планы: Нататкі пра кінагод-81 // ЛіМ. 2.IV.1982; Фральцова Н. Традыцыі і пошук // ЧЗ. 5.V.1982; Нечай О. По заказу Гостелерадио: "Беларусьфильм" // ТиР. 1982. № 12. С. 20; Нячай В. Галоўная формула поспеху // МБ. 1983. № 6. С. 50; Бондарава Е. Больш чым прафесія... [Гутарка з В.Нікіфаравым] // МБ. 1986. № 1. С. 34—35; Нечай В. Творы В.Быкава на экране // Беларуская мова і літаратура ў школе. 1989. № 9. С. 64—65.

A TV film after the Belarusian writer V.Bykov's story *On the Path of Life* about a young woman's fate in the first post-war years. Directed by the famous Belarusian director V.Nikiforov. REVIEWS: unlike other screen versions of Bykov's works action does not take place during the war years but it is exactly the absence of war that matters: the horrors of the war become a sort of the background of the film; the heroine survived the flames of the war but the war tries to reach her: to hurt her, if not to kill her; the very story differs from Bykov's other works: it does not have a dramatic situation when the heroes make their moral choice balancing between life and death, but Bykov is loyal to himself here, too: he is interested in a human being in the deepest manifestations of his soul and in his moral roots; the post-war years have been subtly reconstructed with their specific atmosphere and a combination of the signs of the war which has just ended and the peaceful life which is being started with great difficulty; the plot's emotional tension arouses a spectator's emotional response; the actress is surprisingly natural in the heroine's part; for the first time the director's potential has been revealed in this particular film mainly because prior to it he usually had ordinary, even poor screenplays; a major artistic accomplishment was the shift from an individual human fate determined by the concrete time to the highest humanistic message, and the director read it not so much in this particular story but in Bykov's creative work in general.

АПЕЙКА (АПЕЙКА) (APEIKA) — цв., обычн., 8 ч., 2232 м, 79 мин., в/э 30.V.1983 г.

Др. назв. "Завеі, снежань".

По заказу Государственного комитета БССР по телевидению и радиовещанию.

Сц. и реж. **Виктор Туров**; оп. Д.Зайцев; худ. А.Матвейчук; втор. реж. Л.Фадеева; комп. О.Янченко; звукооп. Г.Басько; оп. В.Костарев; худ.-декор. В.Крупник; худ.-грим. Г.Храпуцкий; худ. по кост. Н.Жижель; монт. Л.Ренич; ред. П.Василевский; дир. Л.Щеглов. В ролях: Л.Дьячков (Апейка), Ю.Демич (Башлыков); Е.Борзова, Н.Бражникова, А.Иванова, И.Мартемьянова, В.Майнелите, Л.Архипова, В.Галкин, Б.Юрченко, А.Ткаченок, К.Завистовский, С.Чередников, Д.Харатьян, А.Мороз, В.Опалев, Е.Иловайский, А.Милованов, Э.Горячий, И.Кащенцев, В.Макаров, А.Франскевич, Ю.Лысенко, А.Аржиловский.

Социальная драма.

Телеэкранизация по мотивам глав романа "Дыхание грозы" — второй части эпопеи "Полесская хроника" белорусского писателя Ивана Мележа (1965).

1929 год. Председатель райисполкома Апейка едет с колхозницей Анисьей на сессию ВЦИК и вспоминает... К нему на прием приходит поп и говорит, что хочет сменить рясу на крестьянскую свитку, служить советской власти. Апейка предлагает ему участвовать в агитации против религии. Тот соглашается, но просит о куске хлеба насущного — месте начальника почты в сельсовете. Приходит на прием и Степан Глушак, рассказывает, что подал заявление в коммуну: хочет жить по-новому, — а ему отказали. Апейка обещает помочь. У первого секретаря райкома Башлыкова, недавно присланного из города, он беседует с Черноштаном, председателем фактически распавшегося колхоза в Глинищах. Башлыков собирается разобраться на месте, сообщает Апейке о предстоящем открытом отчете членов партии. Группа детей просит Апейку заступиться за учителя, уволенного за то, что был офицером во время первой мировой войны. Собрание в Глинищах начинает учительница Параска Андреевна: в других колхозах идет на лад, чем они хуже, — надо думать, что делать. Крестьяне возмущаются: что думать — кто работал, кто не работал, все едино. Башлыков считает, что главная причина политическая: действует классовый враг — кулацкие элементы; надо возрождать колхоз. Но крестьяне отказываются голосовать за предложенное им постановление. Не удается уговорить их и Апейке. Башлыков докладывает о случившемся в округ. Он не доволен позицией Апейки, считает, что тот не учитывает жестокость классовой борьбы. Апейка возражает: нельзя все время на это кивать, надо разобраться по-хозяйски. Во время отчета член комиссии Галенчик обвиняет Апейку в пособничестве учителю, попу, сыну кулака Степану Глушаку; напомнив, что и брат Апейки — кулак, он заявляет, что оставлять того в партии — преступление. Многие товарищи по партии возражают, считая Апейку настоящим большевиком. Отчет Башлыкова проходит довольно гладко, лишь некоторые упрекают его в зазнайстве, незнании сельского хозяйства. Придя к Апейке, колхозница Марья Матвеевна жалуется, что ее сына — студента литфака Алеся Маевого — исключили из комсомола и собираются отчислить



Л.Дьячков (в центре) — Апейка

из университета. Апейка обещает разобраться, когда поедет на сессию ВЦИК... В вагоне Апейка и Анисья разговаривают с мужиками, недовольными, как проводится коллективизация в их деревне. Апейка и им обещает разобраться. В Минске Апейка узнает, что Алесь пострадал за выступление в защиту Жилуновича, которого заклеймили как врага, приспешника буржуазии. Апейка предлагает Алесю ехать работать к ним в школу, хотя тот и предупреждает, что Апейка сам может пострадать за это. На сессии ВЦИК выступает его председатель Червяков — о борьбе капиталистического и социалистического начал, о темпах социалистического строительства. Анисья призывает не гнаться за количеством при коллективизации, чтобы потом люди не разбегались из колхозов. Апейка хвалит ее, а Башлыков ругает: она фактически выступила против высоких темпов. Алесь провожает Апейку на вокзал. Тот говорит, что негодяи всегда были и есть сейчас, но народ во всем разберется; надо верить и работать с таким настроением, что ты живешь в особое, великое время, что ты нужен людям, общему делу.

"Сюжетное ядро [фильма]... составляет конфликт Башлыкова... и Апейки... Не попытка ли это постановщика в какой-то мере компенсировать потери на одной из магистральных линий экранизации? Подобное намерение вряд ли осуществимо, ибо каждый из фильмов живет самостоятельной жизнью. А в данном случае еще и потому, что телефильм поставлен и сыгран не с той тщательностью разработки мизансцен и характеров, что отличают кинофильмы "Люди на болоте" и "Дыхание грозы" (Бондарева Е. Обретения и потери // СБ. 9.IV.1983).

"[Гэты] тэлефільм з'яўляецца па сутнасці малаэкранным сюжэтным дадаткам да знятых для вялікага экрана фільмаў "Людзі на балоце" і "Подых навальніцы"... Выхад тэлестужкі... тлумачыцца не мастацкімі, а арганізацыйна-вытворчымі прычынамі, і таму пра яго нельга гаварыць як пра самастойны тэлевізійны твор" (Нячай В. Галоўная формула поспеху // МБ. 1983. № 6. С. 47).

Библиография: Бондарава Е. Пяць ракурсаў жыцця // МБ. 1983. № 6. С. 42; Майсееў У. Экранізацыя сучаснай беларускай прозы: Справаздача з VI пленума праўлення Саюза кінематаграфістаў БССР // МБ. 1984. № 5. С. 51; Красінскі А. У фокусе ўвагі — жыццё // МБ. 1985. № 11. С. 58.

A TV social drama based on the chapters from the Belarusian writer I.Melezh's novel *In Anticipation of the Storm* about the process of collectivization in Belarus. REVIEWS: one of the novel's plot motives makes the TV film's plot nucleus; this is an attempt to make up for the losses in the screen version of *In Anticipation of the Storm*, but both films live their own life; besides, the TV film is not made so thoroughly as the screen version; the character of the protagonist after whom the TV film is called was a failure in both versions; the TV film cannot be regarded as an independent work of art.

БАГРЯНАЯ ТРАВА (БАРВОВАЯ ТРАВА) (THE CRIMSON GRASS) — обычн., цв., 3 ч., 826 м, 30 мин.

По заказу ЭМТО "Дебют" к/с "Мосфильм".

Сц. А.Дударев; реж.-дипл. **Владимир Колос**; оп. В.Швецов; худ. Г.Семенов; комп. О.Залетнев; звукооп. С.Шухман; худ. по кост. Н.Гурло; худ.-грим. Н.Немова; монт. В.Шниткова; втор. реж. А.Календа; втор. оп. Л.Лейбман; ред. В.Малыгин; дир. Л.Зайкова. В ролях: Т.Аникина (Волька), А.Рудаков (Петр), Г.Гарбук (Чепик), Т.Мархель (Чепиха); Е.Ковалева, Б.Севко, В.Кудревич, И.Ерощенко.

Комедийная киноновелла.

Экранизация по мотивам рассказа белорусского писателя Адольфа Вороновича "Жили-были" (1981).

Жена крестьянина Чепика ругает его: вместо того, чтобы заняться делом, он мастерит резные колыбели. Чепик предлагает одну из них трактористу Цунту, но у того сын уже скоро в школу пойдет, а другие дети не намечаются. Чепик переживает, что за два года продал единственную колыбель, да и то в соседнюю деревню. Цунт советует отнести колыбель соседке Вольке — ей давно пора. Чепик уговаривает Вольку скорее выходить замуж: к ней полрайона сватается, а она все принца ждет. Неправильно поняв его намеки, Волька надевает ему на голову чугунок. Ничего не видя, тот выбегает из дома, ударяется о столб и падает. Тут находят его Цунт и другие мужики. Снять чугунок не удается. Подходит Чепиха и, увидев мужа в таком виде, решает выяснить у Вольки, в чем дело. Между тем мужики решают отвести Чепика в кузницу. Кузнец Петр Гуль помогает снять чугунок. Волька признается Чепихе, что давно выбрала Петра, но он женатый. Чепиха уточняет: разведенный, жена с сыном в город уехала, — и советует Вольке обратиться к Марыле Цунтовой. Та знает багряную траву, которая привораживает человека. Трава эта и помогла когда-то "окрутить" Чепика. Чтобы появился повод пригласить Петра, они ломают утюг. Чепик выпивает с Цунтом и Петром и предлагает колыбель уже ему. Чепиха велит Петру зайти к Вольке и заваривает траву, но отвар успевает выпить для "опохмелки" Чепик. Петр и Волька налаживают отношения и так, а Чепихе кажется, что на улице на скамейке сидят Волька с Чепиком, и бьет того поленом. Разобравшись, что это Петр, она извиняется и спрашивает, надумал ли он жениться; а потом советует мужу отнести колыбель Вольке: у них с Петром скоро свадьба. Но тот отвечает, что еще хочет жить.



Кадр из фильма

"Разыграно это "потешное" действо в почти лубочном жанре. Именно в таком жанре наиболее уверенно чувствуют себя и актеры... Конечно, в этой картине есть и режиссерские недочеты. По сравнению с другими дебютами здесь не хватает изобразительной культуры, хотелось бы большей отточенности мизансцен. Но главное, в ней есть то, что отличает выгодно от других работ: живой контакт со зрителем. Герои вызывают ответную реакцию, добрый смех, симпатию" (Тюрина Т. "Живая душа" профессии // ЗЮ. 23.IX.1983).

"...Дасціпная, крыху нават іранічная, замалёўка з сучаснага вясковага жыцця. Пазнавальны, але "аздоблены" смешнымі дэталямі тыпаж вясковага дзівака ў... Г.Гарбука, арганічная і каларытная ў сваёй ролі Т.Мархель, "надзьмутая" гераіня Т.Анікінай... Гэта быў і ўдалы кінадэбют кампазітара... работа якога настолькі суладна спалучылася з драматургіяй, з рэжысурай фільма, што музыка стала нібы паўнапраўным героем гэтай лірычнай беларускай камедыі" (Берасцень С. Разглядаючы мазаіку: Занальны семінар маладых кінематаграфістаў // ЛіМ. 19.X.1984);

"В лирико-комедийном ключе написан сценарий... В картине наряду с яркими бытовыми зарисовками присутствует атмосфера рождественской сказки, веселого колядования, лубка, отличающие и прозу, и драматургию Дударева" (Михалева А. Алексей Дударев // Представляем молодых. Вып. 12. М., 1984. С. 11).

Библиография: Костюченко И. Три дебюта // СБ. 26.III.1983.

A comic film novella after the Belarusian writer A.Voronovich's story *One Upon A Time* about the relationship of two shy lovers. The screenplay by the famous Belarusian playwright A.Dudarev. REVIEWS: the piece is enacted almost in the same fashion as in a cheap popular genre where the actors feel at home; the film lacks visual culture, well-thought-over mise en scenes; the film establishes a live contact with the viewer, the characters arouse a kind laughter and sympathy.

ГОСУДАРСТВЕННАЯ ГРАНИЦА. ФИЛЬМ ТРЕТИЙ: ВОСТОЧНЫЙ РУБЕЖ (ДЗЯРЖАЎНАЯ МЯЖА. ФІЛЬМ ТРЭЦІ: УСХОДНІ РУБЕЖ) (THE STATE BORDER. EPISODE 3: THE EASTERN BORDER) — цв., обычн., 16 ч. (2 сер.), 4130 м (1-я сер. — 2117 м, 2-я сер. — 2013 м), 147 (75+72) мин., в/э 22—23.V.1984 г.

Др. назв. "Направление — Харбин".

По заказу Государственного комитета СССР по телевидению и радиовещанию.

Сц. А.Нагорный, Г.Рябов; реж. **Борис Степанов**; оп. Б.Олифер; худ. В.Кубарев; комп. Э.Хагагортян; втор. реж. В.Поночевный; худ. по кост. А.Кавецкая; худ.-грим. Л.Емельянов; звукооп. В.Устименко; монт. В.Коляденко; ред. И.Кавелашвили; дир. И.Филоненко. В ролях: А.Кобаладзе (И.В.Сталин), А.Милованов (В.Ф.Менжинский), К.Перепелица (М.М.Литвинов), И.Гулиева (Ольга), В.Новиков (Могилов), А.Ливанов (Алексеев), Э.Марцевич (Барков), В.Титова (Аглая), Ю.Катин-Ярцев (Фомичов), И.Комаров (полпред ОГПУ), Т.Нигматулин ("Веселый"), А.Китаев ("Мальчик"), О.Ефремов (капитан); Е.Герасимов, И.Мацкевич, Е.Меньшиков, Э.Горячий, А.Тришкин, П.Буткевич, В.Щегольков, В.Белохвостик, Г.Волчек, В.Кудревич, Т.Николаева, Н.Черкинская, В.Бондарчук, В.Быков, П.Дубашинский, Ю.Ступаков, С.Фесюнов, А.Момбелли, А.Сухоцкий, Ю.Тарский, В.Дапкюнас, А.Чарноцкий, В.Любишин, Г.Яковлев, М.Юрасова, М.Чернопащенко, А.Усов, М.Даржиев, В.Сичкарь, В.Розенек, Маша Коваленко, Денис Германов, В.Жариков, С.Огай, В.Михрюков, В.Уан Зо Ли, Чжан Фунцы, А.Ван Ли, Ен Ю Я, Ли Мун Хи, В.Ким, Ван Ин Чан.

Героико-приключенческий телесериал.

1929 год. Хроникальные кадры XVI партийной конференции. Приводятся сведения о том, что Запад оказывал противодействие построению социализма в СССР, что основным объектом провокаций на границе в то время была Китайско-Восточная железная дорога (КВЖД). Выпускника Высшей пограничной школы Алексея Могилова направляют на дальневосточную границу (он знает китайский язык). На вечере его однокурсник Жора Скворцов ссорится с любимой девушкой Олей — певицей. Алексей провожает ее домой, предлагает выйти за него замуж. Она отказывает ему. В поезде по дороге к месту службы Могилов участвует в захвате вражеского шпиона. На границе его инструктирует полпред ОГПУ. Ольга приезжает в Харбин и на вокзале становится свидетелем убийства семьи эмигрантов, пытавшихся вернуться в Россию. Она снимает комнату у полковника Баркова и его жены Аглаи, рассказывает, что приехала работать на КВЖД, но хочет остаться здесь навсегда: хотя советская власть ей ничего не сделала, она не может забыть судьбу родителей. Известному эмигранту Сержу Алексееву Ольга представляется певицей Разметальской: отец ее — камергер — был расстрелян, а мать умерла. Она просит помочь с работой. Заметив, что он помогает не всем, Серж все же дает ей возможность выступить на сцене своего ресторана, где собирается избранное эмигрантское общество, сказав, что она из СССР. Публика возмущена. Ольга поет о смирении, прощении. Публика в молчании слушает ее. Могилов наблюдает, как из нарушившей границу грузовой машины выбрасываются мешки. В двух — трупы, в третьем — живой железнодорожник, который сообщает о разгроме одной из станций. Менжинский докладывает Сталину о работе ОГПУ по разложению и расслоению эмиграции; о принятых мерах против личного резидента великого князя Николая Николаевича в Харбине Алексеева, который занимается пограничным бандитизмом. Ольга приходит на явку в музыкальный магазин к советскому резиденту Фомичову за информацией. Алексеев заставляет ее участвовать в ограблении китайского ювелирного магазина (его владельцев убивают) и дать расписку, заявив, что теперь, если она из ОГПУ, — с ней покончено. Расписываясь, Ольга напоминает Алексееву о его стихах и о девочке, которая слушала их когда-то в Петербурге. Тот расстроган, спрашивает, почему она не сказала об этом раньше.

Барков провоцирует Ольгу разговорами об Алексееве. Тот выступает с приветствием от имени великого князя перед выпускниками Академии генерального штаба. Нарушивший границу белый отряд движется к коммуне. Послав гонца на заставу, пограничный наряд отстреливается до последнего. На совещании пограничного и военного руководства сообщается, что на границе происходит по две стычки с бандами в день. Ольга видит у советского консульства демонстрацию белогвардейцев. Они врываются в здание. Участвующая в нападении китайская полиция реквизирует документы с грифом "Совершенно секретно". Китайский посол в СССР объясняет наркому иностранных дел Литвинову действия своей полиции агентурными сведениями: якобы в здании



А.Ливанов — Алексеев, И.Гулиева — Ольга

консульства проходило заседание III Интернационала. Алексеев проявляет к Ольге доверие, говорит, что служит идее возвращения Романовых на престол. Она считает это миражом, фантомом. В Пекине Серж просит поддержать их движение представителя Гоминдана, но тот считает это нелогичным: ведь ничего не удалось, когда у белых была армия. Ольга просит Фомичова организовать засаду и захват Алексеева на заимке, где он бывает. Но для этого нет людей. Полпред ОГПУ направляет в Харбин Могилова: в крайнем случае ему разрешено обратиться к советскому агенту — певице; на 50-м км харбинского тракта их будут ждать с лошадьми. Барков говорит Сержу, что подозревает Ольгу: конкретных доказательств у него нет, но она дважды была в музыкальном магазине. Алексеев отвечает, что эта женщина ему нужна, но приказывает проверить Фомичова. Барков с человеком Алексеева избивают того. В это время на явку приходит Могилов. Он убивает агента и, допросив Баркова, узнает, что Ольга на подозрении. Пройдя с ним в ресторан, Могилов запирает Баркова в подвале, встречается с Ольгой и сообщает ей, что Фомичов убит, а он сам на грани провала. Нужно заманить Алексеева в такси, но он в них не ездит. Ольга говорит Сержу, что Барков его ненавидит. Удовлетворенный этим объяснением, тот предлагает Ольге пообедать. Она прямо говорит ему, что он, очевидно, хочет, чтобы она стала его любовницей, и предлагает ехать к ней. Ольга уговаривает его сесть в такси, но, заподозрив по дороге неладное, тот стреляет в шофера — Могилова. Ольга ранит Алексеева и ведет машину на 50-й км. Увидев приближающихся всадников, она оставляет машину и уходит обратно. Приводятся сведения, что в результате проведенной операции на дальневосточной границе количество диверсий и нападений сократилось. На совещании у Сталина говорится о помощи матери и сестре погибшего Могилова, о награждении участников операции высшими наградами. Хроникальные кадры награждения пограничных войск орденом Красного Знамени.

"...Знакомые по прежним сериям... "сквозные" герои напоминают о тематическом единстве замысла. В характере же осмысления фактов, стилистике повествования произошли изменения, снизившие историческую достоверность вынесенных на экран событий. Как и прежде, в фильм введена кинохроника, она обязывала ко многому, и более всего к основательности драматургических мотивировок, тщательной разработке и воссозданию вошедших в сюжет событий. В фильме же все схематизировано и облегчено. Хочется верить, что это временный срыв и в новых сериях [авторы]... вновь обретут опору для соединения исторической достоверности и художественной правды, отличавшие первые серии цикла" (Бондарева Е. Обретения и потери // СБ. 9.IV.1983).

"Зусім зразумела, што прыгодніцкая інтрыга будзе "закручана" больш моцна, чым у першых серыях, — расказваў пра сваю работу рэжысёр Б.Сцяпанаў. — Само жыццё на граніцы ў 20-я гады, поўнае раптоўных падзей, "справакавала" драматургаў... на вострасюжэтны расказ". І далей: "Такі прынцып нашай карціны: у ёй няма пастаянных герояў. Галоўны герой — граніца". У першых серыях фільма аўтары былі найбольш блізкія да рэалізацыі гэтай ідэі. Эпічная і манументальная задума ўвасаблялася ў сцэнах, якія развіваліся па законах прыгодніцкай стужкі. Разам з тым пры далейшай рабоце над тэлесерыялам у ім пачала выяўляцца тэндэнцыя да меладраматызацыі сюжэта... Граніца па сутнасці робіцца для аўтараў як бы ўмоўным фонам дзеяння, гістарычнай дэкарацыяй, а не "галоўным героем". Цэнтральная ж увага надаецца лініі, звязанай з жанчынай, якая выконвае тое ці іншае сакрэтнае заданне і трапляе ў вострыя сітуацыі, небяспечныя для яе жаночага гонару.

Такая гераіня мае ярка выяўленыя рысы традыцыйнага амплуа "вамп" — "фатальнай жанчыны" меладрам і дэтэктываў. У фільме "Мірнае лета 1921 года"... гэтая лінія была яшчэ на перыферыі сюжэта... [А тут] галоўнай гераіняй становіцца... "дачка камергера"... Галоўная ж тэма фільма —правакацыі кітайскай ваеншчыны на савецка-кітайскай граніцы — застаецца недзе збоку і выглядае фармальным дадаткам да салоннай меладрамы... Такім чынам, у серыяле... адчуваецца барацьба супрацьлеглых асноў — гістарычнай праўды і міфалагізацыі гісторыі... Фармальнае выкарыстанне хронікі або ілюстрацыйнае ўвасабленне ў іграўых сцэнах гістарычных пасяджэнняў, як гэта рабілася ў асобных момантах (звычайна ў пачатку і канцы серый), наўрад ці могуць задаволіць гледачоў. Размова ідзе пра самую канцэпцыю, якая прасяквае структуру ўсяго твора, а не даецца ў выглядзе нейкага дыдактычнага дадатку" (Нячай В. Галоўная формула поспеху // МБ. 1983. № 6. С. 47—49).

"Точный отбор событий [телеэпопеи] несет в себе существенный элемент исторического познания, фильмы... получились и добротно приключенческими, и исторически достоверными, и политически актуальными. Притом... они ориентированы... на новые поколения советских людей, для которых все эти события — далекая теперь уже история... Оператору... пришлось решать... сложную задачу: воплотить на телеэкране очень разную натуру, очень разную фактуру быта и бытия. Получилась же впечатляющая цельность изобразительного решения, единого и многообразного, способного выявить неповторимость каждого эпизода. Композитор... с чувством формы ввел в ткань фильма и подлинные мелодии тех лет, и тонкую стилизацию: напомню песню Ольги... в "Восточном рубеже". Музыка становится активным участником нашего сопереживания происходящему. Именно внутри этого продуманного целого и оказывается убедительной система контрастов, без которых такие фильмы вовсе невозможны, но которые нередко сводятся к простому противопоставлению "черного" и "белого". Фильмы эпопеи тем и интересны, что контрастность в них строится по иному принципу, при всей политической, социальной, исторической точности акцентов. К числу удач телеэпопеи следует отнести эпизод нападения белоэмигрантов и белокитайской полиции на советское консульство в Харбине. Эпизод этот снят, не побоюсь слова, страшно. Чеканя шаг, идут "бывшие", рвут советский флаг, истово поют, истерически выкликают антисоветские лозунги... И спокойствие наших сограждан, их чувство собственного достоинства, уверенность в исторической правоте, в том, что они — представители великой державы, выполняющие служебный и гражданский долг. Тут самый очевидный контраст, но за ним очень многое. В отчаянной злобе "бывших" еще и трагедия поломанных собственных судеб, и мера ответственности "вожаков", завлекших людей на чужбину... Отметим также и точность, с которой решены индивидуальные образы врагов революции... Среди них на первом месте полковник Алексеев... [Его образ] решен крупно и скрупулезно тонко, оттого яснее и тема исторической обреченности таких людей, их дела, и тема их опасности. В фильме немало документальных кадров, удачно вкраплен в повествование дикторский, информирующий текст. Продолжая то, что было начато в первом фильме, авторы телеэпопеи вводят в кадры исторических лиц... И это в основном удалось, потому что даже самые "частные" события увидены [авторами]... в их историческом измерении" (Кисунько В. Эпопея мужества // СК. 5.VI.1984).

"[Этот сериал] соревнуется с "Семнадцатью мгновениями весны", прибегая к испытанной там формуле: реальное политическое событие — острый вымышленный сюжет, построенный на его основе, — документ, непосредственно входящий в фильм. И, конечно, герой, за которого надо переживать, дожидаясь очередной серии. Новый телефильм... выполняет все эти условия и благодаря этому удерживает внимание зрителей" (Польская Л. Ждем сюрприза в июне // ЛГ. 6.VI.1984).

"...Сравнение [новых картин телеэпопеи с предыдущими], увы, не пошло на пользу "новичкам", хотя по своей фактуре они оказались довольно любопытны, особенно [эта]... Интересны судьбы некоторых героев, интересны... актерские работы В.Новикова, И.Гулиевой, В.Денисова, Э.Марцевича. Но детективная фабула требует четкости построения сюжета и одновременно — проникновения в характеры. А "Восточный рубеж" порой пренебрегал этими требованиями в угоду внешним эффектам" (Белостоцкая Е. Время летних детективов // Труд. 10.VI.1984).

Библиография: Аўдзееў І. Вышыня кінагерояў [Інтэрв'ю з Б.Сцяпанавым]// ЧЗ. 3.IV.1982; Соловьев В. "Государственная граница", фильм третий [Интервью с Б.Степановым] // ВМ. 10.IV.1982; Паўлючык Л. Самы чуйны барометр [Інтэрв'ю з Б.Сцяпанавым]// ЛіМ. 16.IV.1982; Павлючик Л. "Направление — Харбин" // ЗЮ. 28.IV.1982; Стулава А. Выбар — служыць радзіме [Інтэрв'ю з Б.Сцяпанавым] // 1.V.1982; Павлючик Л. В боях и тревоге // ТиР. 1982. № 10. С. 22—23; Нечай О. Телевизионное кино Белоруссии // СБК. С. 209—211; Бондарава Е. Месца дзеяння — граніца // МБ. 1987. № 2. С. 5—6.

Episode 3 of the heroic adventure serial *The State Border* about the vents on the Soviet-Chinese border at the end of the 1920's. Directed by B.Stepanov, a famous Belarusian film director of the 1960's generation. REVIEWS: there have been changes in the interpretation of real facts which have reduced the historical authenticity of the events shown in the film; the newsreels inserted in the film's fabric required solid dramaturgical motivations; their formal use as well as the illustrative re-creation of the historical meetings of the government in the fiction scenes are not convincing; the adventure intrigue is developed much more intensely than in the first episodes, but the director considered that the screenplay writers were "provoked" by the life on the border at that time: it was full of unexpected developments; the film manifests a tendency towards melodramatization of an adventure plot, the border becoming the film action's conventional background, a historical setting for melodrama, while the focus is on the character of a secret service woman who has obvious features of a femme fatal; the director of photography manages to show on the screen diversity of nature, a versatile texture of everyday life and human existence; the authors resort to the formula used in *Seventeen Moments in Spring*: a real political event — a pungent fictitious plot based on it — a documentary (newsreel) which is an ingenuous part of the film.

ДАВАЙ ПОЖЕНИМСЯ (ДАВАЙ ПАЖЭНІМСЯ) (LET'S GET MARRIED) — цв., обычн., 8 ч., 2232 м, 86 мин., в/э 10.IX.1982 г.

Др. назв. "Еще раз о любви".

Сц. А.Горохов; реж. **Александр Ефремов**; оп. О.Шкляревский; худ. Е.Игнатьев; комп. А.Эшпай; звукооп. Б.Шангин; втор. реж. Р.Альшевская, И.Левандовская; втор. оп. Н.Сенько; худ. по кост. Н.Сардарова; худ.-грим. А.Журба; худ.-декор. И.Романовский; монт. Е.Сватко; ред. Ф.Конев; дир. С.Бартош. В ролях: М.Терехова (Елена), Ю.Назаров (Суворин), А.Климова (тетя), В.Манаев (Юрка), Т.Мархель (Зина), В.Филатов (муж Зины), И.Савина (Люда), В.Платов (Пашков), А.Душечкин (Сергей); С.Красикова, Л.Кормунина, Н.Мороз, Л.Мацкевич, Н.Кофанова, Ю.Лесной, С.Журавель, В.Сичкарь, Ю.Баталов, Г.Гаврилов, Е.Ковалева, Е.Кравченко, Ж.Четверикова, И.Смушкевич, И.Жаров, В.Калашников, Ю.Шульга, Г.Волчек.

Психологическая драма.

Капитан второго ранга Николай Михайлович Суворин выходит в отставку. На вопрос сослуживца он отвечает, что есть выбор, где осесть: в Ленинграде учился, в Минске воспитывался в детдоме, в Севастополе служит

сын Сергей, тоже морской офицер. В самолете по дороге в Минск он помогает женщине, которой плохо с сердцем. Елена Воронова, сорокалетняя одинокая минчанка, предлагает показать ему город, а потом приглашает к себе домой. За столом Суворин говорит ей комплименты, на что она отвечает, что вот такую женщину только что в аэропорту южного города бросил любимый человек, и плачет. Суворин рассказывает о сыне и о том, что у его жены давно своя жизнь. Елена спрашивает, чего он хочет от семьи? Суворин отвечает: надежности, ответственности. Полу в шутку, полувсерьез они решают пожениться, подают заявление и он уезжает по своим делам. Елена сообщает тете — единственной близкой родственнице — о предстоящем замужестве. Та спрашивает, любит ли она этого человека? Елена отвечает, что, конечно, нет, но страшно стало жить. Суворин приезжает точно в срок. Свадьба получается невеселая. После ухода гостей обоим неловко. Суворин обещает приложить все силы, чтобы Елена была счастлива. Она обрывает его. Он засыпает в кресле. Утром Елена уходит на работу (она старший инженер в НИИ), а Суворин — к своему детдомовскому приятелю Пашкову и возвращается под утро. Елена заявляет, что этот брак — ее ошибка, спрашивает, не за алкоголизм ли его списали, и напоминает, что в таких случаях полагается звонить. Она уезжает в командировку. Суворин рассуждает: квартира не его, жена вроде тоже, с работой пока не получается, — и решает начать с квартиры. Он делает ремонт и меняет мебель. Елена приезжает в хорошем настроении, но, увидев перемены, сердится и говорит, что они зря все это затеяли. Он считает, что они будут жить хорошо. Елена заявляет, что ненавидит его. Но Суворин все же надеется. На сорокалетие Елены он накрывает шикарный стол и дарит ей дорогую шубу. Она спрашивает, почему же нет гостей? Он начинает приглашать их по ее записной книжке. Первым оказывается начальник — ее злейший враг. Елена иронически советует Суворину продолжать в том



М.Терехова — Елена, Ю.Назаров — Суворин

же духе. Потом все же просит прощения, плачет, говорит, что больше не будет. Когда приезжает Сергей, они идут на встречу вместе, и тот говорит, что они молодцы и он рад за них. Собираясь ехать по делам, Суворин спрашивает согласия жены, говорит, что давно бы поехал, если бы не она. Елена удивляется: что же он — любит ее? Суворин отвечает: кто бы ее вытерпел с таким характером, не любя. Елена сообщает тете, что собралась рожать. Та изумляется: с ее здоровьем? Елена отвечает, что теперь она как за каменной стеной, что почувствовала, что такое быть женой, женщиной. Суворин устраивается работать по специальности в НИИ. Он навещает Лену в больнице. Врач обнадеживает его. Елена говорит, что немножко трусит, но все будет хорошо; что они ведь могли больше и не встретиться в аэропорту. Суворин размышляет, что на сегодня в его жизни все ясно, а завтра будет день — будут новые заботы.

"Одна за другой выходят на экран житейские истории, более похожие на сказку, мечтание, нежели на реальность. Но, стало быть, есть спрос... Началось с картины "Москва слезам не верит", продолжилось "Любимой женщиной механика Гаврилова", теперь вот фильм "Давай поженимся"... Вообще говоря, чего только не бывает на белом свете... Счастливая встреча имеет свои предпосылки, несчастливая — свои... Здесь предпосылок нет. И подробностей, каким веришь, нет. Есть авторская заданность... Мы ничего не знаем о героях, кроме того, что он ушел с флота, а ее только что бросили. Далее оба существуют достаточно абстрактно, в некоем вакууме, отчего М.Тереховой приходится играть одиночество и гордую печаль вообще, а Ю.Назарову — благородство вообще. Оттого все малоправдоподобно и сказочно... По воле автора постоянно звучит внутренний голос капитана, объясняющий, что Суворин думает в каждый данный момент, и мысли эти такие маленькие, такие неинтересные, что за капитана неловко, и откуда вытекает такое качество его натуры, как надежность, вообще говоря, и неясно... Надежность, верность, порядочность сегодня в цене. Кинематограф, как чуткий барометр, откликается на погоду дня... Когда чисто конъюнктурно, а когда талантливо" (Кучкина О. При свете совести // КП. 23.III.1983).

"Очень тонко, психологически точно ведут свой дуэт актеры... Нелегкие жизненные судьбы. Разность характеров, вкусов, привычек. Она — современный тип женщины — умна, эффектна, независима, уверена в себе. Еще один вариант деловой женщины, для которой — карьера дороже дома, семьи? Не совсем так. Авторы фильма показывают свою героиню... в домашнем интерьере. Режиссеру интересен прежде всего... характер женщины. И М.Терехова находит в нем множество красок и оттенков. Ее Елена Дмитриевна и самоуверенна, и ранима, и резка, и женственна. У нее холостяцкие привычки и в то же время острое чувство своей неустроенности. Все это органично и тонко передано актрисой — большим мастером внутренних, подтекстовых переживаний" (Красильникова З. "Давай поженимся" // СФ. 1983. № 4. С. 30).

"Может быть, во всем этом и была заложена какая-то глубокая мысль... Может быть... Но, видимо, тогда нас прежде всего должны были убедить и взволновать искренность и психологическая правда их поведения. Мы должны были полностью поверить даже в самую невероятную ситуацию... Зритель мелодраму любит, особенно если она сделана по всем правилам и наполнена живым человеческим содержанием... Вместо волнения испытываешь скуку, вместо увлеченности сюжетом — тоскливое ожидание конца. Действие тащится медленно, перебиваемое вялым закадровым голосом героя, который словно бы и не живет и не чувствует, а постоянно комментирует, что должен чувствовать. А героине... остается играть только однообразную нервозность, которая, видимо, объясняется ее неустроенной жизнью в прошлом, а скорее... прихотью режиссера. Чем же еще, как не этим, объяснить и постоянные пустоты в драматургической ткани, которые заполняются то трансляцией через киноэкран телепередачи, то рекламно-красивыми кадрами проходов героев по самым различным районам... Минска. Или же... "смелыми" монтажными переходами... И уж совсем неожиданным кажется ее внезапный прилив нежности к капитану после длительной демонстрации неблагодарности и даже ненависти за все его добрые дела. Да, много в этом фильме необъяснимого ни с точки зрения житейской логики, ни с точки зрения искусства" (Тюрина Т. Жил отважный капитан... // ЗЮ. 4.V.1983).

"Теперь поздняя любовь на экране превратилась даже в некую моду... [Подобные сюжеты] по самой своей природе уже наполнены богатым психологизмом, без которого современный экран чувствует себя обедненным... [На сей раз перед нами] серьезная драма совмещения характеров. Сценарист... объясняет трения... отсутствием любви (со стороны Елены), хотя... психологическая коллизия была бы острее, резче, стройся она как раз на любви... В сценарий заложены зерна типичной и еще недостаточно осмысленной даже большой литературой... драмы сближений и отталкиваний двух зрелых индивиду-

альностей, которым предстоит сближаться и отталкиваться одновременно, дабы либо обрести в себе новое качество единства двоих, либо так и остаться одиночками вдвоем. Между прочим, одиночество вдвоем — не такая уж и редкая в нынешнем браке модель отношений... Так сначала и строятся отношения Суворина и Елены. Елена вообще всей своей предшествующей жизнью морально не подготовлена к браку, а Суворин, наоборот, не из тех, кто будет тянуть лямку одиночества вдвоем... [В образе Елены] прошлое никак не резонирует — ни в поддержку настоящему, ни в противовес ему... Даже основной женский образ не в силах "держать" на своих плечах собственную маленькую историю. Вслед за этим тянутся и другие несоответствия. Даже расстановка персонажей, эпизодов оставляет какое-то странное впечатление отдельности, несогласованности, неспаянной фрагментарности... В исполнении М.Тереховой Елена переживает не столько драму несовпадения характеров или, как можно было бы ожидать, уровней культуры, в том числе и бытовой, повседневной, простого морского служаки и изломанной городской интеллектуалки... сколько куда менее интересную драму общего несоответствия мира как такового завышенным Елениным ожиданиям... Актерам пришлось во многом как бы дописывать сценарий своим собственным пониманием проблемы, самим режиссировать свои роли. Актриса, например, оказалась в роли прокурора собственного образа вместо того, чтобы выступить в роли защитника, что все-таки скорей предполагалось сценарием, раз герои все-таки сошлись... Скромный Суворин существует словно в другом режиссерском и актерском измерении. Пожалуй, это единственная роль во всем наборе ролей фильма, которая продумана до конца и осуществлена с позиций этой продуманности. Назаров достоверен и современен даже в том, как он трактует понятие "настоящий мужчина". Сейчас для большинства женщин это исключительно нравственное, даже интеллектуальное понятие, и мужественность в таком ореоле, убедительно сыгранная актером, победит любую громоподобную и буйноголовую мужскую молодцеватость, кружившую женские головы и бушевавшую на экранах еще лет двадцать назад. Короче, Суворин нам понятен, приятен и ясен потому, что он понятен, приятен и ясен Назарову. Здесь не вспомогательные этюды, здесь — плоть живого характера... Изобразительный ряд картины раза в два длиннее ее содержательного ряда... Делу мог бы помочь и художник, если бы взял на себя труд... организовать предметную среду фильма... Не будем все-таки наполнять глубоким смыслом подарок Суворина Елене... Когда она... вдруг, одетая в меха, подходит к мужу, просит у него прощения "за все" и обещает: "Я... больше не буду!" — уж не манто ли тому причиной? Если и в самом деле так, то возникает еще одна версия образа: любую женщину можно как-то растопить, привлечь, купить, наконец, одаривая ее пощедрее. Подобная версия в наш век тоже вполне возможна... Этот фильм — как кубик Рубика, верти его, как хочешь, на все стороны — он подвижен и вариантен, потому что, увы, нет в нем цельного взгляда ни на затронутую проблему, ни на жизнь, ни на задачи искусства, эту жизнь исследующего и воссоздающего... Вариантов решений здесь столько же, сколько и соотнесений человеческих характеров. Но... не любые-всякие человеческие соотнесения интересны искусству, а соотнесения тиг ескис" (Кузнецова Л. "Мы выбираем, нас выбирак " // ИК. 1983. № 8. С. 56—62).

"*...У нас в кино стали что-то появляться личности абсолютно положительные, однако с замашками прямо миллионерскими. Вот пример... Герой... дарит своей новой спутнице жизни роскошную мебель зеленого бархата. На что спутница не очень чтобы и реагирует. Зато зрительный зал ахает — и подавленно замирает. Но когда герой преподносит любимой еще и шубку — тут уж зал (в основном его женская половина) начинает шуметь... Есть что-то тоже не очень приличное в самих этих подарках, которые "шарахают" зрителя... Допускаю, что материальные возможности капитанов в отставке у нас действительно велики. Но это... частный факт их жизни. Надо ли было непременно пытаться сделать его фактом искусства?.. Вообще невинное вроде желание "сделать нам красиво" непременно оборачивается потерями для фильма" (Зенова Н. Не делайте нам красиво! // ЛГ. 2.XI.1983).*

"[Картине] повредила жанровая раздвоенность — комедийную ситуацию... режиссер и актеры стали решать в мелодраматическом ключе. Отсюда искусственная драматизация поведения героини... М.Тереховой. Правда, в тех же обстоятельствах... Ю.Назаров... не теряет чувства меры и находит оправдание, казалось бы, странным поступкам своего героя" (Бондарева Е. Экран и современность: Проблемы и герои // СБК. С. 85—86).

Библиография: Павлючик Л. Еще раз о любви // СЭ. 1982. № 9. С. 20; Кучуб Л. Еще раз о любви // ЗЮ. 7.I.1982; Маркова Ф. Простодушие героя // СК. 22.III.1983; Бондарева Е. Обретения и потери // СБ. 9.IV.1983; СФзР. 1983. № 5; Дунаева Н. Проблемы решаются просто [Зрители о фильме] // ВМ. 2.VI.1983; Бондарава Е. Пяць ракурсаў жыцця // МБ. 1983. № 6. С. 46; Бондарева Е. Современник на экране // Неман. 1985. № 6. С. 157; ВЗЭ. С. 52—55.

A psychological drama about the relationship of two older people. REVIEWS: love of older people has become a kind of fashion on the screen; starting with *Moscow Does Not Believe Tears*, a lot of films which look like fairy-tales have been released; viewers would have believed the most incredible situations if they had been moved by the sincerity and psychological truth of the characters' behavior, but the action develops slowly, it is interrupted by the overvoice of the protagonist who behaves as if he were commenting on his life and not really living it; this is a serious drama of the superposition of characters; the arrangement of characters and the scenes leaves a strange impression of non-coordination and fragmentariness; the actors were called upon to "supplement" the screenplay with their interpretation of the problem, and thus Terekhova became her heroine's prosecutor; the heroine is another variant of a business woman in her domestic interior, however, the past never resounds in character; the actor is authentic and contemporary in his treatment of the notion "a real man": for most women today it is an exclusively moral, even intellectual concept; the actors play the duet subtly and psychologically accurately; this film is like the Rubik cube: it can be manipulated and rearranged because there is no one single view of the problem.

ДЫХАНИЕ ГРОЗЫ (ПОДЫХ НАВАЛЬНIЦЫ) (IN ANTICIPATION OF A THUNDERSTORM) — цв., обычн., 14 ч. (2 сер.), 3832 м (1-я сер. — 2183 м, 2-я сер. — 6 ч., 1649 м), 142 (81+61) мин., в/э 29.XI.1982 г.

Сц. и реж. **Виктор Туров**; оп. Д.Зайцев; худ. А.Матвейчук; втор. реж. Л.Фадеева; комп. О.Янченко; звукооп. Г.Басько; втор. оп. В.Костарев; худ.-декор. В.Крупник; худ.-грим. Г.Храпуцкий; худ. по кост. Н.Жижель; монт. Л.Ренич; ред. П.Василевский; дир. Л.Щеглов. В ролях: Е.Борзова (Ганна), Ю.Казючиц (Василь), Б.Невзоров (Евхим), А.Мороз (Миканор), Г.Гарбук (Чернушка), О.Лысенко (Чернушкова), С.Кузьмина (Алена), П.Кормунин (дед Денис), Н.Бутырцева (Маня), Ю.Горобец (Глушак), Л.Давидович (Глушачиха), Д.Харатьян (Степан), М.Яковлева (Хадоська), А.Лабуш (Хоня), В.Шульгин (Даметик), Т.Мархель (Даметиха), Л.Писарева (Сорока), В.Гоголев (Рудый), В.Кулешов (Прокоп), Ф.Шмаков (Зайчик), В.Платов (Игнат), М.Захаревич (Игнатиха); Л.Дьячков, А.Милованов, С.Паршин, Н.Иванова, Т.Муженко, Е.Иловайский, В.Манаев, Е.Никитин, В.Петрачкова, Боря Петрунин, Сережа Юраго.

Кинороман.

Экранизация одноименного романа — второй части эпопеи "Полесская хроника" белорусского писателя Ивана Мележа (1965).

1929 год. Бедняк Хоня просит Игната отдать ему в жены Ходоську. Тот отвечает, что она с ним с голоду опухнет. Но Хоня считает, что теперь власть все делает для таких, как он. В Курени приезжает Апейка с племянницей — учительницей из Глинищ Параской. Увидев Ганну с грудной дочкой Верочкой на косьбе, та расспрашивает, как живется ей замужем: стерпелось-слюбилось? Ганна отвечает, что с тех пор, как родила, стала другой. Верочка заболевает. Ганна хочет везти ее к доктору, но Глушак требует закончить копнить сено. На сенокосе куреневцы говорят о колхозе. Василь заявляет, что нет такого закона — заставлять идти туда. Мужики возражают: припишут, как Глушаку, твердое задание. Апейка и Гайлис уговаривают крестьян: без артели не избавиться от голода и нищеты. Миканор резко заявляет односельчанам, что с этого дня в Куренях должен быть колхоз. Крестьяне в раздумье. Надвигается гроза. В разговоре с Миканором Апейка размышляет: они требуют от крестьянина, чтобы он отдал самое важное, чем жили его предки, а жизнь, которую ему обещают, ему неизвестна; он только получил землю, а ее опять отбирают; мужик же за землю в революцию и гражданскую кровью платил. На похоронах дочки Ганна обвиняет в ее смерти Глушака. Ганна собирается к родителям. Глушачиха ворчит, что те ей дороже, что Евхим все терпит по доброте своей. Тот говорит, что Ганну можно и "научить", бьет ее. У своих Ганна говорит: когда есть счастье, то и богатство, хозяйство что-то значат; переиначивать жизнь, конечно, страшно, но хуже, наверно, не будет. В колхоз, председателем которого становится Миканор, поначалу вступают бедняки. Хоня говорит ему, что остальные над ними смеются. Миканор отвечает: кто потом смеяться будет. Василь переживает: только-только стали жить лучше. Много неотложных дел: он напоминает жене Мане, чтобы ее отец Прокоп и брат помогли на строительстве новой хаты. Разговаривают о колхозе в хатах Чернушки (тот готов вступить), Игната (который считает, что там сошлись голодранцы, а на замечание жены, что и он не богач, а середняк, возражает: они ему не чета). Василь пашет под озимые. Миканор предупреждает, что эта земля (и вообще вся лучшая) — колхозная. Василь считает, что это Миканор такой закон выдумал, чтобы легче было заставить людей идти в колхоз. Тот угрожает: за такие кулацкие разговоры можно и поплатиться. Ганна, помогающая родителям неподалеку копать картошку, говорит Василю, что ей давно хотелось повидаться с ним, что богатство Глушаков ей не нужно, что они заставляют много работать, а Евхим ее бьет. Она спрашивает, не жалко ли ему, что у них так нескладно все получилось? Василь отвечает, что она и сама это знает, что она все начала. Ганна признает вину, плачет. Она рада, что Василь ее не забыл: он один у нее был, один и останется. Они начинают тайно встречаться. Глушак приходит к Миканору, плачет: он хочет справедливости. Миканор отвечает, что по справедливости тот должен сдать весь налог. Пришедший вслед Евхим говорит, что, даже если у него заберут все, — на налог не хватит. Миканор напоминает: знает ли тот, что бывает за срыв госзаготовок? Евхим угрожает: и у меня сила будет. Глушак оправдывается за сына. Рудый сообщает деду Денису, что Курени "гудят": Василь "любится" с Ганной. Алена убеждает Прокопа и Маню, что на Василя со злости наговаривают. Евхим жестоко бьет Ганну. Степан защищает ее. Их разнимают родители. Глушак наставляет Евхима, чтобы знал меру, если хочет уцелеть. Степан просит Миканора взять его в колхоз. Но тот, считая, что его подговорил отец, отказывает. Ганна уговаривает Василя уехать: работать они умеют, жить будут на зависть всем. Но Василь не может решиться. Ганна просит его подумать.

Евхим угрожает Василю смертью. Мать и дед уговаривают того забыть Ганну: у него теперь дом и хозяйство, да и о сыне надо подумать. Миканор предлагает ему идти в колхоз. Василь отговаривается. Миканор угрожает: если не хочет по-хорошему, за него возьмутся по-другому; слишком много "цацкаются" с такими. Чернушка уговаривает его подумать о Ганне: Евхим сведет ее в могилу. В день перераспределения земли в пользу колхоза Игнат бросается на Миканора, защищая свой надел. Его хватают и увозят в тюрьму. Василь тоже пытается отстоять свой участок: он засеян. Но Миканор напоминает, что предупреждал — земля народная, называет Василя кулацкой душой. Тот бросается на него. Маня разнимает их. Миканор не наказывает Василя только из-за матери, деда и сына. Маня ночью говорит Василю, что верит: про Ганну — это сплетня. Прокоп предлагает Глушаку подловить Миканора, но тот считает, что не время: сила на другой стороне; Польша войну готовит — надо переждать. Евхим издевается над ними: теперь одна дорога — в колхоз, чтобы кормить городских начальников, их жен, детей и любовниц; он и сам бы пошел в колхоз, да не возьмут. У Хони умирает мать. На похоронах Ходоська просит прощения у Ганны за прошлое. Та отвечает, что у нее на Ходоську зла нет, и советует ей с Хоней пожениться. После возвращения из тюрьмы отца Ходоська соглашается выйти за Хоню, но с венчанием, и велит тому уйти из колхоза. Хоня переживает: он же комсомолец. Ганна идет со двора якобы к своим. Евхим велит ей вернуться, не вводить его в грех. Степан, схватив топор, бросается на него. Глушачиха разнимает сыновей. Василь видит, как Ганна уходит из деревни. Комсомолец Алеша Губатый говорит Миканору, что многие не довольны колхозом: кто работает, кто не работает — все равно. Миканор отвечает: товарищ Сталин пишет о ликвидации кулачества как класса — и им давно пора за них взяться. Глушаки читают эту статью. Евхим начинает пить. Игнатиха наставляет Хоню быть бережным с Ходоськой, про колхоз же говорит, что там, может, все будут. Алена говорит сыну, что все записываются в колхоз — надо думать, а то все заберут, в сани посадят и увезут на погибель. Василь решает уйти на лесозаготовки. Ганна работает в Глинищах уборщицей в школе. Параска сообщает, что ту в ее отсутствие спрашивал земляк Дятлик. Отец упрекает Евхима: тот продает хорошие вещи за водку, "залил" глаза и ничего не понимает. Евхим отвечает, что потому и "залил", что все понимает: жить им не дадут, а у него не такой характер, чтобы терпеть — только их с матерью жалко. Миканор ругает Хоню: тот поддается кулацкой агитации, надо сразу рубить — по-комсомольски, по-большевистски. Хоня отвечает, что ему нет жизни без Ходоськи. Миканор грозит исключить его из комсомола, но Хоня все же женится на ней. Миканор навещает Ганну, хвалит за смелость так поступить — уйти от мужа; говорит, что за кулаков скоро возьмутся, что ее Василь никак за ум не берется. Ганна просит Миканора помочь тому — только не приказом, а советом. Он предлагает Ганне защиту от Евхима. Она удивляется: он что же, предложение делает — раньше свататься надо было, зачем она ему теперь? Миканор отвечает, что нужна, да еще как. Ганна приглашает его заходить еще. Василь в зимнем лесу, у реки.



Кадр из фильма

"...Асэнсаванне літаратурнай першаасновы... паглыблялася ў ходзе самога працэсу экранізацыі. У "Людзях на балоце"... час пачатку сацыяльных перамен на Палессі ўспрымаўся [аўтарамі]... з поўнай доляй рамантызацыі, што некалькі нейтралізавала сацыяльную вастрыню падзей. "Подых навальніцы" ў гэтым сэнсе твор больш глыбокі і цэласны:

асабістыя лёсы герояў тут зніатаваныя з сацыяльнымі канфліктамі... Еднасць асабістага і грамадскага мае ў фільме сюжэтна-драматургічнае і зрокава-пластычнае выяўленне, якое грунтуецца на логіцы раскрыцця характараў, эмацыянальным стане герояў і саміх стваральнікаў фільма. Буйныя планы кахання... Ганны і Васіля, пададзеныя як экспазіцыя кінааапавядання, змяняюцца эпізодамі, якія ўводзяць гледача ў атмасферу ўзрушанага жыцця куранёўцаў... Канфліктныя вузлы твора вырашаюцца... аб'ёмна — у сацыяльным, псіхалагічным і бытавым планах. Ганна... паўстае ўзмужнелай... Артыстка нідзе не губляе пачуцця меры і знаходзіць унутраную апору для раскрыцця характару чалавека высокай годнасці, здольнага на самастойныя ўчынкі... Майстэрства рэжысуры, аператарскай работы відавочнае... І асабліва ў тым, як паказаны... Васіль. У яго паводзінах, хістаннях і перажываннях адлюстраваліся і сацыяльны тып селяніна, апантанага марай пра ўласную гаспадарку, і самыя складаныя псіхалагічныя працэсы, якія адбываліся тады ў жыцці. Калі ў "Людзях на балоце"... нявопытны яшчэ тады ў кіно... Ю.Казючыц ішоў больш па знешняму боку вобраза, то на працягу экранізацыі ён здолеў выявіць таксама ўнутраную сутнасць супярэчлівага і вельмі самабытнага характару... [Аўтары фільма] абапіраліся на паліфанію жыцця, адлюстраваную І.Мележам..." (Бондарава Е. Пяць ракурсаў жыцця // МБ. 1983. № 6. С. 41—43).

"...Люди становились участниками подлинно исторических событий, далеко не всегда до конца понимая их глубинное значение и сокровенный смысл... Вот эту множественность людских чаяний и намерений, устремлений, усилий пытается передать фильм... Б.Невзоров... и Ю.Горобец... составляют выразительный и счастливо угаданный режиссером актерский дуэт... К концу фильма Казючиц играет глубокую драму хорошего, доброго человека, не нашедшего пока сил... выбраться из своей душевной, социальной "промежуточности"... Женские характеры [тут]... более сильные, чем мужские, — более цельные и явно "ведущие"... Люди, сознательно и целеустремленно несущие в село новизну... проходят... в фильме вторым планом, но мы успеваем понять и самоотверженность их, и бескорыстие, и глубокую преданность колхозному делу... Но вот то обстоятельство, что личные их свойства — не просто личные, что они имеют свой социальный контекст, и контекст этот значит чрезвычайно много, — все это дано мимоходом, намеком... Экранным пространством все больше завладевают крупные планы... Большинство актеров достойно справляются с трудной задачей передать эту обнаженность души героев... Если говорить о человеческой личности, которую это движение времени подхватило и распрямило, в которой пробудило дремавшие прежде внутренние возможности и выявило незаурядный душевный масштаб, — мы вновь должны обратиться к образу Ганны... Показать [ее] так, чтобы явственно почувствовались и груз, и опыт прожитого, и горечь потерь, и меты душевного созревания, чтобы сам облик, манера общения изменились, преобразились, оставшись при этом прежними, знакомыми, близкими, — для этого нужно то, что называется мастерством внутреннего перевоплощения... Силу и незаурядность характера — то, что угадывалось в "Людях на болоте", — "Дыхание грозы" раскрывает нам в полной мере... Создатели фильма... увидели эпоху через призму разных человеческих душ, вовлеченных в ее водоворот, но прежде всего и яснее, определеннее всего — через призму души Ганны... При всем многолюдье романа... по мере движения его все больший идейно-художественный смысл приобретают фигуры... Апейки и... Башлыкова. С ними приходят острота спора о методах и принципах колхозного строительства... Опасаясь нарушения стилистического единства кинодилогии, режиссер коснулся этого пласта книги лишь краем, высказав предположение, что [он]... станет специальным предметом его новой работы... Не оспаривая этого права режиссера... все же не можешь отрешиться от впечатления, что [этот] фильм... не новая ступень развития полифонического замысла, а продолжение первой ленты... Оттого к концу все чаще возникает ощущение затянутости, монотонности, художественных пробуксовок... В какой-то момент вы чувствуете застылость, внутреннюю статичность стилистики ленты... Вы все ждете, когда же повеет с экрана дыханием грозы, и нельзя сказать, что ожидания оправдываются... Операторская стилистика... находится в полной гармонии с идеями режиссера. И потому, при всем несомненном мастерстве оператора-постановщика, о совершенно ином пластическом решении все-таки говорить трудно. Оно... конечно, и скупее, и строже, но только в той мере, в какой это не нарушает предложенной режиссером структуры киноповествования... Отсюда с неизбежностью следует, что и операторские повторы становятся ощутимыми. Снова пейзаж, экспрессивный, безупречно точный по цветовой гамме. Еще. Еще... А будь иначе — возникла бы потребность говорить о существенных внутренних противоречиях ленты. Сейчас "Дыхание грозы"... гармонично, но это уже то качество гармонии, которое чревато взрывом, требует взрыва, пересозданий и новых художественных рождений... Кинодилогия Турова не оставляет ощущения того, что точка поставлена" (Щербаков К. Продолжение и начало // ИК. 1983. № 8. С. 41—45).

"Необходимость изменения жанрового ракурса ощущал сам Мележ... Он писал: "Драматизировать события как только можно... Драматическое время. Полная драм жизнь!.. Философия поведения героев, времени. Философия взглядов автора". Понимали эту необходимость и авторы экранизации. В.Туров писал о переходе к социальной драме, об изменении стилистики, о том, что в новом фильме духовным центром должен стать предрайисполкома Апейка. Но фильм... оказался во многом отличным от замысла... Все важнейшие эпизоды, связанные с образом Апейки, перенесены в телефильмы ("Апейка", "Близкое и далекое"), создававшиеся параллельно с кинофильмом. Такое композиционное решение было бы возможно, пожалуй, в многосерийной телеэкранизации. Но самостоятельный кинофильм без образа Апейки и связанных с ним философских раздумий о сложнейшем периоде истории страны... не стал столь же гармоничным и убедительным по художественному результату, как первый. Неслучайно Мележ метафорически назвал свой второй роман романом-раздумьем. Именно образ Апейки — его камертон и композиционный стержень. В фильме подобного стержня нет. Однако жанровый ракурс изменяется: движение к социальной драме осуществляется, хотя и недостаточно последовательно. Теперь авторов в первую очередь интересуют не... вечные, неизменные стороны крестьянской жизни... а перемены... Потому так много здесь разговоров, споров, крестьянских дум о земле, о будущем, о новой жизни, которые режиссер монтажно сопоставляет, сталкивает... Режиссер стремится уделить по возможности равное внимание всем основным персонажам: ведь происходящие социальные перемены касаются всех — все равноправные действующие лица социальной драмы. Это относится и к образу Миканора, который в сюжете первого фильма занимал незначительное место. Но в "Дыхании грозы" нет той веской художественной логики композиции, темпоритма, которыми привлекал фильм "Люди на болоте". Это видно даже по началу (два эпиграфа перед основным действием: грозовое небо и кадры свидания Василя и Ганны, хотя [тут]... их любовь уже не может быть эпицентром) и финалу (встреча Миканора и Ганны в школе — намек, присутствовавший в одном из набросков у Мележа на продолжение их отношений в будущем — и печальный, статичный по настроению зимний пейзаж, печальный Василь у реки). Если финал "Людей на болоте" был подлинно эпическим, открытым, сделанным как бы на вдохе, то "Дыхание грозы" кажется оборванным. Слишком часто ощущается и прежний темп, из-за чего теряется необходимый для социальной драмы накал действия... В "Людях на болоте" звучание социального аспекта было приглушено по сравнению с романом. Поэтому при создании "Дыхания грозы" надо было резко менять жанровый ракурс. Диктат прежней стилистики, вызвавший, по всей вероятности, исключение образа Апейки и всего связанного с ним материала... обусловил непоследовательность в решении этой задачи. Показательно, что и в телефильмах ощущается

"обескровленность" образа главного героя. И они, и кинофильм лишились философской глубины, а вместе с тем порой и социальной точности" (Зайцева Л. История далекая и близкая // СБК. С. 161—164).

"В кинокритике родилось, хотя еще не прижилось, понятие "новая эпичность". Оно разграничивает традиционный киноэпос и фильмы, где историческое сознание и эпическое мышление проявляются в неканонических жанровых моделях, где совершается попытка извлечь субстрат вечности из недавнего прошлого. Не хочу, однако, быть понятой превратно: дескать, раз "новая эпичность", долой старые формы. Принципиальный для современных эпических структур момент — столкновение в мире фильма разных ценностных миров, разных сознаний, обнимаемых и контролируемых сознанием автора — находим в киноромане режиссера В.Турова... Традиционная эпическая модель... по-прежнему работает. И работает очень сильно. Потому что в традиционную линейную композицию здесь введено вертикальное измерение: во все слои многоголосой картины проникает подобно лазерному лучу сознание автора, переживающего свою драму. Как и во времена сотворения эпоса, драма современного эпического рассказчика в том, что, зная ход событий, он может вмешаться в них только эстетически, предоставляя сюжету развиваться, как то было в истории" (Стишова Е. Правда или легенда? // ДН. 1986. № 4. С. 229—230).

Библиография: Павлючик Л. Выбор натуры [Интервью с В.Туровым] // ЗЮ. 2.VI.1982; Туров В. "Пестрый, дерзко красочный мир" // ЗЮ. 16.IX.1982; Павлючик Л. "Дыхание грозы" // СЭ. 1982. № 20. С. 4—5; Попов Д. "Дыхание грозы" // ИК. 1982. № 12. С. 152—163; Безруких Р. Дыхание грозы // СФ. 1983. № 3. С. 9; Бондарева Е. Обретения и потери // СБ. 9.IV.1983; Павлючик Л. Родом из нашего времени [Беседа с В.Туровым] // СК. 9.V.1983; Новікаў Ю. Творчыя параметры года // МБ. 1983. № 6. С. 39; Пушкина М. У времени в плену // ВМ. 6.IX.1983; Лагоўскі Б. На экране — героі Мележа // Магілёўская праўда. 13.IX.1983; Лагина Н. Поэма о людях // СЭ. 1983. № 20. С. 6—7; Бондарева Е. К глубинам народной жизни // Неман. 1984. № 2. С. 156—163; Суменов Н. Верность правде истории // Экран 82—83. М., 1985. С. 79—80; ИЭ. С. 89—107; Борзова Е. Роль от первого лица // ЛО. 1986. № 6. С. 86—89; ВЗЭ. С. 19—24; СКИ. 1987. С. 77.

A film novel after the second part of *The Polesye Chronicle* (under the same title) by the Belarusian writer I.Melezh about the process of collectivization in a remote village in Polesye. Directed by V.Turov, the famous film director of the 1960's generation. REVIEWS: Melezh himself who wrote about dramatization and the author's philosophy felt the need to change the genre; the film director understood it, too, he wrote about the shift to social drama and thought that the film's spiritual focus must be Apeika, but the concept was not completely realized; all the most important scenes connected with this character have been transferred to the TV films *Apeika* and *Far and Near* which were being films at the same time; not accidentally Melezh called *In Anticipation of a Thunderstorm* a novel of reflections, and Apeika's character is its "tuning fork" and structural pivot; the film lacks this kind of pivot, though there is a shift to social drama, however inconsistent it may be; now the film focuses on the changes in the peasants' life, that is why there are so many debates, thoughts about land and a new life; the film director tries to pay equal attention to all the major characters: they are equal actors in a social drama; the film lacks the solid logic of the structure, tempo, rhythm which were so attractive in *People on the Swamp*; the second film is deeper and has greater integrity than the first one: the characters' private lives are linked with social conflicts which are shown in their full dimension; the actor playing the part of Vasily managed to show the true essence of this controversial and original character; the epoch's most important peculiarities may be expressed in the movement of the people's masses or in the deep transformation of the soul of one person, in this film — of the soul of Hanna; the characters of people who conscientiously introduce social transformations into the life of the village are in the background but are shown convincingly and acquire a greater significance; thanks to them, the debate about the methods of collectivization becomes sharp, but for fear of breaking the film's stylistic cohesion the film director touched this plot layer only in passing; the film's style is more austere than in *People on the Swamp* but it is basically the same: one feels its inner static character; the two films made after Melezh may be referred to the films joined by the concept of "the new epic quality" where the traditional linear structure is complemented by a vertical dimension: the conscience of the author who is living through his drama penetrates all the film's levels — this is what makes such works different from the traditional film epics.

ИВАН (ІВАН) (IVAN) — обычн., цв., 8 ч., 1972 м, 69 мин., в/э 24.XI.1983 г.

По заказу Государственного комитета СССР по телевидению и радиовещанию.

Сц. А.Кудрявцев; реж. **Виталий Дудин**; оп. А.Зубрицкий; худ. Ю.Альбицкий; звукооп. В.Суходолов; муз. оформ. А.Сигалова; втор. реж. В.Светлов; втор. оп. А.Сенькин; худ. по кост. Ф.Рябушко; худ.-грим. В.Антипов; худ.-декор. М.Зусманович; монт. Т.Ширяева; ред. Л.Пташук; дир. Ю.Махнев. В ролях: А.Папанов (Иван), Г.Макарова (Марья), Ф.Шмаков (Федор), В.Филатов (милиционер), В.Гоголев (Гришка), В.Бусыгин (Петька), Н.Розанцева (Зинка); В.Тарасов, А.Денисов, В.Букин, Р.Шмырев, В.Иванов, К.Сенкевич, Н.Юдин, А.Гаевский, И.Жаров, В.Шелестов, Г.Жарков, В.Халип, В.Сичкарь, О.Сычик, С.Лесной, Л.Милованова, А.Помазан.

Телефильм.

Второй приз и премия фильму "за разработку морально-нравственной темы", приз "за лучшую мужскую роль" и диплом Казахского театрального общества А.Папанову на X ВФ телевизионных фильмов (Алма-Ата, 1983).

Утром 7 мая жена Марья будит деревенского плотника Ивана Климовича: надо ехать в город оформлять пенсию. Но председатель сельсовета Федор просит его сделать трибуну к Дню Победы: больше некому — все на сене. Они с Иваном вспоминают, что из мужиков, призывавшихся вместе с ними, с прошлого праздника не стало еще троих. Марья все же заставляет Ивана ехать в город, но дойдя до автобусной остановки, тот возвращается и помогает молодому парню Петьке строить трибуну. Закончив, они выпивают во дворе магазина. Петька говорит, что наши плохо воевали: если бы каждый убил хотя бы одного немца, война через год бы закончилась; сейчас же многие "навешивают" чужие награды, чтобы доставать дефицит. Иван оскорбляется: у него 5 медалей, до сих пор осколок в теле сидит. По дороге домой он помогает тащить новый холодильник односельчанину Кузь-



А.Папанов — Иван

ме, который ставит ему в пример соседа Григория: тот дом отстроил, а Ивану свой старый починить все некогда. Иван напоминает, что Гришка во время войны был полицейским, но Кузьма возражает: надо жить сегодняшним днем. У дома Иван встречает Гришку, ругает его за то, что по ночам растаскивает колхозный стог. Тот советует ему уняться, напоминает, что он теперь под защитой закона. Возмутившись (где Гришка был, когда Иван за этот закон кровь проливал?), Иван телегой ломает ему ворота. Ругая, Марья уводит мужа домой. Почтальон Трифоныч приносит повестку в военкомат. На следующий день, надев единственные приличные штаны, Иван уезжает в город. Милиционер Васильич сообщает Марье, что Гришка подал в суд, и советует попросить того за мужа (когда-то Гришка сватался к ней). Однако Гришка, заявив, что он уже получил по заслугам и нельзя над ним всю жизнь измываться, не желает идти навстречу. Поскольку Иван приехал рано и в собесе выходной, он помогает призывникам чинить крышу военкомата. Между тем Марья по совету Васильича берет у Федора характеристику, чтобы искать заступничества у секретаря райкома. Во дворе райкома собираются ветераны, удивляются, почему в этот раз все так торжественно. Ивана находят на крыше с порванными штанами. Ему вручают орден Боевого Красного Знамени, который он не получил на войне из-за тяжелого ранения. Иван плачет. Его фотографируют для газеты. Навестив в больнице соседа Василия, Иван узнает, что тому председатель колхоза не дал лес. Иван просит за него секретаря райкома, а потом выступает на торжественном собрании и делится своим самым сильным воспоминанием о войне: как пожалел каши новобранцу, а того через мгновение убило. Домой Ивана отвозят на райкомовской "Волге". Марья опять ругает его. Иван с горечью говорит, что всего-то день и пожил человеком. Вечером у клуба мужики подсмеиваются над Иваном, а Васильич снимает орден, не поверив, что он действительно его. Иван бежит домой за документами, но встречает Гришку, опять ворующего сено. Они дерутся, и Ивану становится плохо. Утром на митинге односельчане видят в газете статью об Иване. Федор приходит за ним, но тот не встает с постели. Тогда Федор приводит людей к его дому. Поднимается Иван. Одевает праздничное платье Марья. Со двора слышны голоса, зовущие их встречать гостей и накрывать на стол.

"А.Папанаў у адпаведнасці са сцэнарыем іграе... у трагікамічнай манеры. Гэта вечны воін, які не можа сцярпець найменшай несправядлівасці і ў мірны час... Варта адзначыць сцэнарый фільма... Новыя імёны беларускіх драматургаў — наогул рэдкасць у тэлевізійным кіно. Нядаўна дэбютаваў у якасці тэлэдраматурга А.Дудараў, і з яго імем звязаны шэраг своеасаблівых па лірыка-гумарыстычнай танальнасці тэленавел — "Кола"... "Дэбют"... "Наваселле"... і інш. А.Кудраўцаў працягвае гэту традыцыю, расказваючы на тэлеэкране аб простых людзях з асаблівай свежасцю інтанацый, выразнасцю жанравых сцэн. Сціплыя і простыя героі гэтых карцін прываблівають аўдыторыю шчырасцю пачуццяў і чалавечай дабрынёй" (Нячай В. Галоўная формула поспеху // МБ. 1983. № 6. С. 50—51).

"Ужо ў самой назве твора... крыецца прынцып яго сюжэтнай пабудовы. Гэта монафільм... Дзеянне... разгортваецца няспешна... Сюжэт фільма... дасціпны, тонкі, лірычны, але і не пазбаўлены драматызму. Гэтыя якасці пераплецены ў ім арганічна... Ігра А.Папанава надае ўсяму твору рысы жыццёвай канкрэтнасці і мастацкай праўдзівасці... Роля Івана вельмі арганічна ўпісваецца ў ранейшыя работы А.Папанава... як камбрыг Сярпілін у "Жывых і мёртвых", Дубінскі з фільма "Беларускі вакзал"... Дарэчы, калі ўспамінаеш ролю Дубінскага, нельга не правесці паралель з Іванам Клімовічам... Відаць, гэта якраз той выпадак, калі паўтор — не тыражаванне самога сябе, а выкананне не толькі акцёрскага, але і чалавечага абавязку А.Папанавым, які вельмі сумленна даносіць да гледача сваю тэму... [Аўтары фільма] тактоўныя ў выбары выяўленчых сродкаў... Камера аператара з любоўю малюе блізкія сэрцу вясковыя пейзажы. Яна ўважліва ўглядаецца ў дэталі побыту, ціха і быццам непрыкметна назірае за героямі... Адкрытае аўтарскае любаванне героем, душэўнасць, дабрыня, сапраўды народныя інтанацыі фільма, безумоўна, не могуць не выклікаць павагі з боку гледачоў" (Мядзведзева В. Углядаючыся ў героя... // МБ. 1983. № 9. С. 35—36).

"...Я и сам фронтовик, инвалид войны. И порой мне действительно кажется, что я живу и играю "за того парня"... Мой Иван — простой крестьянин, а сам я до войны был токарем и понимаю, что значит скромный будничный труд. И сегодня мне, как и моему герою, 61 год, и так же не хочется уходить на пенсию, сидеть сложа руки. Поэтому роль Ивана стала для меня во многом исповедальной — ведь это возможность рассказать о моем поколении, о друзьях-товарищах. Сейчас много спорят о том, каким должен быть современный герой, способный тронуть и увлечь зрителя. Лично мне видится герой прежде всего совестливый, потому что совесть — самая большая преграда мещанству, демагогии, изворотливости. Мой Иван — человек предельно искренний, чистый... Можно сказать, что он человек скромный. Но ведь не место, не пост делают личность значительной. И Иван, когда надо защитить справедливость и собственное достоинство, становится человеком большого гражданского мужества" (Папанов А. Возможность рассказать... // СК. 13.X.1983).

"Центральный персонаж... запомнится, ибо есть в его обычности своя сила притяжения... Авторы фильма, наверное, и сами не поверили, что такая "обыденщина" их героя заинтересует достаточно привередливого современного зрителя, и отправили Ивана в военкомат, а там ему орден был вручен... Было это в кино и на телевидении? Не однажды. И все же... В том-то и обаяние фильма, что все это как бы впервые, так просто и естественно, именно для Ивана... Когда [авторы]... брались за постановку фильма, они верили в силу простых человеческих чувств. И безошибочно доверили экранную судьбу своих героев хорошо знакомым по театру и кино... А.Папанову... и Г.Макаровой... Оба они тонко чувствуют народность характеров, постигая их простоту и мудрость, человечность, за которой — твердость жизненных чувств, непримиримость к подлости и несправедливости... Но и Макарова в своей почти эпизодической роли... сумела показать самую суть образа. Следить за их игрой — истинное удовольствие. Они и любят своих героев, и слегка иронизируют над ними, а в общем дают нам почувствовать, какие это прекрасные, скромные, щедрые на доброту люди... В.Дудин — из числа тех [молодых режиссеров], чьи постановки обращают на себя внимание нравственной выверенностью, искренностью разговора со зрителем. Как в короткометражке "Дебют", так и в "Иване" постановщик сохраняет авторскую индивидуальность сценариста, суть, зерно предложенного образа, обнаруживая при этом глубокую заинтересованность реализуемым замыслом и стремление передать его без каких-либо ухищрений... Режиссер верит в актера, создает при съемках условия для естественного проявления дорогих ему качеств характеров... Даже там, где ситуация не нова... В.Дудин вместе с оператором и художником ищут детали и реалии, которые позволили бы передать их авторское отношение и к ситуации, и к тем, кто в ней действует. Отсюда и свежесть восприятия совсем обычных, казалось бы, жизненных явлений и не претендующих на неповторимость образов. Если иметь в виду, что многие, даже высокопрофессиональные произведения современного искусства обнаруживают излишнюю рационалистичность, такая способность к искреннему волнению представляется немаловажным свойством таланта... Тесного контакта со зрителем авторы телефильма... достигают и благодаря тому, что не пренебрегли той самой спецификой телекино... Они не дробили мизансцены, не строили глубинных с виртуозным монтажом композиций. Просто они стремились погрузить нас в среду, где живут, радуются и волнуются герои. Среду реальную, органичную простым и искренним людям. Зритель, сидящий у телевизора, более всего желает близ-

кого общения с героями, посмотреть им в глаза, наблюдать за движениями их души... Режиссер и оператор не загромоздили кадр броскими ракурсами. В естественном, как сама жизнь, течении событий они приблизили к нам не только главных действующих лиц, но и тех, кто появлялся лишь в одном-двух эпизодах... Не хочу выдавать телефильм "Иван" за некое необычное откровение в искусстве. Нет, он на это и не претендует. Но его скромность, непритязательность — не от бедности содержания" (Бондарева Е. По имени — Иван... // СБ. 1.XII.1983).

"Эпиграфом к этому телефильму могли бы стать памятные строки Твардовского: "Я знаю, никакой моей вины в том, что другие не пришли с войны... Но все же, все же, все же..." Герой фильма... пришел с войны в свой дом... Пришел и живет... Как живет? Наверное, главное достоинство... ленты в том, что она почти с документальной точностью стремится ответить на такое вот "как?" Казалось, все очень просто: живет по совести, по справедливости, на заслуженном отдыхе. А чем он, этот отдых, и весь этот человек "заслуженный"? Только своим фронтовым прошлым или и настоящим тоже? Вопрос... далеко не так прост... Помните, как сам Иван вспоминает перед... призывниками самый поучительный день фронтовой юности?.. Котелок, каша, незнакомый парнишка — что это, прирожденная скромность "простого солдата"? Но отчего именно в этот момент подступает комок к горлу, вы взволнованы чем-то самым важным, самым существенным во всей этой истории? Оказывается, набрал полную силу вечный и незыблемый закон высокого искусства — подтекст. Беда многих сегодняшних телефильмов (особенно на современную тему), что в них снимается и играется только текст, голый сюжет. И вроде бы все правильно, правдоподобно, но — неинтересно, скучно... В образе [Ивана] ощущаешь сразу и со всей очевидностью, насколько же он народный! И не ради скромного умолчания [герой]... не расписывает собственные подвиги, а вспоминает, терзая душу, это проклятое "каши пожалел"... Ему самому важен урок, на всю оставшуюся жизнь усвоенный и свято им исполняемый: чужого горя не бывает... Скажи ему, что это и есть "героизм будничной жизни"... он удивится этим торжественным словам... Умный, тонкий телефильм... заставивший... задуматься не только о суете быта, но и о проблемах бытия" (Леонидов С. Но все же, все же... // СК. 29.XII.1983).

Библиография: "Иван" // Кино [г.Рига]. 1982. № 12. С. 30—31; Бондарева Е. Обретения и потери // СБ. 9.IV.1983; Медведева О. Рядом с Иваном // ЗЮ. 14.VII.1983; Ташков Е. Движение к мастерству // СК. 20.X.1983; Чекалова Е. Телевизионный экран: фильмы "на потоке" // ЛГ. 18.I.1984; Высоцкі В. Тэлефільм: на экране — сучаснік // МБ. 1984. № 1. С. 65; Тарас В. Гэты нетыповы дзівак "Іван"... // ЛіМ. 30.III.1984; Бабкова А. У пошуках сучаснага героя // МБ. 1984. № 4. С. 46; ВЗЭ. С. 67—69.

A TV film about a rural man, a Great Patriotic War veteran. Prizes at the All-Union Film Festival. REVIEWS: the young screenplay writer continues the traditions of A.Dudarev who writes in a lyrical humorous tone; the film acquires the concrete qualities of life and artistic authenticity thanks to the famous Russian actor A.Papanov's acting; the actor plays his role in a tragic manner; the actor who was a front-line soldier himself considered that Ivan's character is the answer to the question what a contemporary hero should be like: conscientious, sincere, modest — it is not one's position that makes the person significant; the protagonist's behavior demonstrates the "heroic nature of everyday life"; the duet of Papanov and the Belarusian actress G.Makarova is expressive; the director attracts by his moral scrupulousness, the sincerity of his dialogue with the viewer; he has the freshness of perception of seemingly ordinary phenomena and characters which are far from being unique; the authors plunge the viewers in the environment in which their characters live and find a response; the camera creates rural landscapes with love and looks at the details of everyday life with great attention; it is significant that the film about a war veteran was made by young authors.

КАФЕДРА (КАФЕДРА) (THE DEPARTMENT) — цв., обычн., 14 ч. (2 сер.), 3833 м (1-я сер. — 1926 м, 2-я сер. — 1907 м), 135 (68+67) мин., в/э 6—7.VII.1982.

По заказу Государственного комитета СССР по телевидению и радиовещанию.

Сц. И.Грекова, С.Лунгин, П.Лунгин; реж. **Иван [Вано] Кикасашвили**; оп. И.Черных; худ. Е.Ганкин; комп. С.Губайдулина; звукооп. С.Урусов; втор. реж. В.Светлов; втор. оп. П.Кривостаненко; худ. по кост. Г.Терещенко; худ.-грим. Л.Емельянов, Я.Чехович; монт. Л.Цыпкина; ред. И.Дылевский, Э.Коляденко; дир. С.Терещенко. В ролях: А.Попов (Завалишин), С.Кузьмина (Асташова), Р.Янковский (Флягин), Г.Макарова (Дарья Степановна), Е.Степанова (Майка), И.Ясулович (Маркин), Е.Антоненко (Величко), А.Кайдановский (Валентин), В.Сергачев (Кравцов), В.Штернберг (Спивак), Л.Аринина (Лидия Михайловна), А.Вокач (Терновский), Л.Ярмольник (Рубакин), В.Светлов (Петр Гаврилович), Н.Никольский (Юрьев), Г.Золотарева (Элла), Т.Хорошевцева (Стелла), В.Земляникин (Яковкин); И.Гогуа, Н.Горелик, Ю.Вутто, Ю.Веялис, А.Александров, Т.Никиткина, Е.Дворжецкий, Т.Рудковская, Н.Волчек, Ю.Овчинникова, И.Роговцев, Д.Каракаш, В.Пацап, Наташа Морокова, Катя Башлыкова, Саша Харламов, Леня Заровский, Дима Апорицкий.

Психологическая драма.

Телеэкранизация по мотивам одноименной повести И.Грековой (1978).

Заведующий кафедрой кибернетики одного из столичных институтов профессор Завалишин видит сон, как его, мальчика, зовет за собой отец. На заседании кафедры доцент Асташова возмущается необходимостью фиктивно повышать успеваемость. Коллеги с этим почти смирились. Завалишин размышляет, что все знают, как надо, а он всегда сомневается; что восхищается Асташовой, но чувствует опасность необдуманных приговоров. Ему видится загородный дом и покойница-жена, он размышляет, что все еще знаменит и его приглашают на все симпозиумы, но после ее смерти он ничего не написал. В лаборатории Завалишин слышит, как кто-то поет редко исполняемую арию Юлии из оперы Чайковского, и знакомится с молоденькой лаборанткой Майкой Дудоровой. На лекции он говорит студентам: гораздо важнее не что, а как и кто преподает. После работы Асташову провожает доцент кафедры Маркин. Она размышляет, что все считают ее смелой, а она трусиха: боится остаться без преданности Маркина, боится выяснения отношений, потому ушла от мужа с тремя детьми, когда



Р.Янковский (справа) — Флягин

тот начал врать. Дома старший сын Саша, студент, как всегда готовит на всю семью. По дороге из аэропорта домой к жене и дочери к Асташовой заезжает любимый человек — ученый Валентин Орлов. Завалишин предлагает Майке готовиться к консерватории с его знакомой когда-то знаменитой певицей Варварой Владиславовной (он даже готов оплачивать уроки). Когда Асташова в очередной раз собирается выполнить обещание младшим сыновьям — сходить в зоопарк, появляется Валентин и они едут в гости. Поздней ночью, сказав ей о любви, он уезжает: его уже ждут в "том доме". В одиночестве Нина размышляет: наверно, надо было что-то потребовать, запретить, но она не смогла. Завалишин просит домработницу Дарью Степановну, с которой у него недавно был конфликт из-за ее излишней опеки, испечь пироги. К ним в гости приходит Майка, восхищается: у него красиво, как в музее; она мечтала, чтобы у ее родителей был такой дом. Случайно встретив Варвару Владиславовну, Завалишин узнает, что Майка не ходит на занятия. Но та, называя его "дядей-папочкой", по-прежнему берет деньги. Завалишин решает, что Майка занимается с другим педагогом, а ему стесняется сказать. В связи с юбилеем кафедры ее сотрудники едут на прогулку по Москва-реке. Секретарша Лидия Михайловна предлагает Завалишину заботиться о нем. От неловкого разговора его спасает заместитель Кравцов. Завалишин говорит Нине: когда тебе очень много лет, понимаешь, как мало мы любим друг друга. Майка сообщает ему, что поступила в консерваторию. Позвонив туда, Завалишин узнает, что она и не поступала. На кафедре сотрудники с возмущением показывают ему предписание подать докладную о плохой успеваемости, иначе будут приняты меры. По пути домой Завалишину становится плохо. Он умирает.

Асташовой поручают возглавить комиссию по наследству Завалишина. Новый заведующий кафедрой — профессор Флягин говорит сотрудникам, что сам он не талантлив и не требует от других таланта, но каждый должен стараться. Он требует переделать индивидуальные планы, завести дневники, графики работы и т.д. Сотрудники возмущаются. Молодой ученый Рубакин приносит Асташовой домой рюкзак с бумагами Завалишина, но значительных работ, как надеялись, среди них нет. Нина идет на квартиру Завалишина. Дарья Степановна обиженно говорит: пусть ищет, здесь ничего ее нет — Завалишин все завещал Майке, Дарье Степановне только телевизор и кресло; Майка же приходила один раз, убивалась, а потом пропала. На заседании кафедры Маркин вышучивает распоряжения Флягина, но тот, не обидевшись, заявляет, что нужно найти в его предложениях рациональное зерно. Когда же Спивак в резкой форме возмущается, Флягин советует ему уволиться. Тот уходит с заседания. Флягин готов извиниться перед ним. Асташова говорит, что их кафедра создана великим ученым и, если Флягин попробует что-то изменить, она будет с ним бороться. Она просит Маркина не провожать ее. Студентка Люда Величко как бы случайно встречается с ним на улице и признается в любви. Рубакин просит Асташову помочь его другу Карпухину, начальник которого —завкафедрой Яковкин — написал докторскую на основе его работ. Дочь Валентина сообщает Нине, что у отца инфаркт. Расстроенная, та едет в больницу, но, увидев через дверь у постели Валентина жену и дочь, понимает, что они семья — при чем же тут она? По дороге домой Асташова вспоминает о неотложных делах: наследстве Завалишина, отношениях с Флягиным и защите Яковкина. Там она интересуется, какова доля его личного участия в совместных с Карпухиным трудах? В ответ тот спрашивает о ее доле в трудах, выполненных под руководством Завалишина. Растерявшуюся Нину поддерживает Флягин, сказав, что это разные вещи. Заявив, что не нуждается в его помощи, она завершает свое выступление словами: соавтор должен хотя бы понимать то, что написано в соавторстве. Дома расстроенные младшие сыновья сообщают, что Саша влюбился и может жениться. Во время сессии Маркин пытается просить Асташову за Величко. Пришедшего на экзамен Флягина Нина просит уйти: невразумительными вопросами он сбивает студентов. Дома того встречает дочь-школьница, которую он воспитывает один. Асташова пишет работу на основе подаренной когда-то ей Завалишиным идеи, и выдает за завалишинскую. Саша приводит домой свою девушку Катю, которая работает почтальоном, учится в школе рабочей молодежи и живет с матерью-пенсионеркой. Он говорит, что она не рафинированная интеллигентка, как хотела бы мать, но знает жизненные трудности, а мать их не знала. Нина уходит в свою комнату. На ученом совете она выступает против Флягина: не может быть руководителем человек, который никогда не сомневается в своей правоте. Спивак считает, что она выступила неудачно. Большинство членов ученого совета за Флягина, но тот, сказав Асташовой, что всегда сомневается в себе, снимает свою кандидатуру. Нина плачет в раздевалке и, увидев за окном детей и Катю, выходит к ним, улыбаясь сквозь слезы.

"...Истинный нерв... фильма — судьбы интеллигентности... Удивительно в [великолепном] исполнении А.Попова то, что никакую особую интеллигентность он как раз специально не играет. Она просто есть, как есть воздух, которым он дышит, а "играть" теперь он может все остальное. То юмор, то слабость (в столкновениях с "домоправительницей"... или с влюбленной в него сотрудницей). То страх, то сожаление о чем-то неправильно прожитом, то даже какое-то милое и почти легкомысленное гусарство, столь же старомодное и бесконечно обаятельное, как и его вежливость. Исполнение также не исчерпывается сюжетной функцией, как и человеческая суть Эн-эна не сводится, скажем, к служебному положению. Собственно фабульный конфликт возникает лишь во второй серии, первая откровенно экспозиционна, это такой пролог, но смотреть ее, возможно, даже интереснее, потому что там есть Эн-эн, Николай Николаевич, Андрей Попов. Только после него удается разглядеть остальных героев. Трудная роль... удалась С.Кузьминой. Здесь есть и строгость, и беспомощность, и красота, и одиночество, а главное — удалось воплотить некую "центральность". То есть то, что в прозе достигается простым переключением рассказа "в первое лицо". Нина Асташова действительно могла бы и должна была сама рассказывать эту повесть. Потому что она истинно интеллигентна, что ее ум и ее знания существуют не сами по себе, а входят в ее совесть. Потому, что такая не воспользуется привилегированным положением повествователя, а когда до этого дойдет, спросит и с себя самой, и с друга. А пока центральная проблема... проявляет себя с завидной последовательностью в разных предлагаемых обстоятельствах. Эн-эн... перед кончиной столкнулся с красивой, но человечески недостаточной пустышкой. Тонкий и изящный... Маркин... дрогнул в столкновении с другим вариантом вульгарности... Старший сын... Асташовой... приводит некую девицу... Начинает казаться, что трижды повторенный сюжетный ход, где тонкий и интеллигентный мужчина сталкивается с недостаточно тонкой женщиной, обозначает именно женский подход: "А-а, и недотепы эти мужчины. Даже самые умные ничего не понимают"... Где-то здесь уже думаешь, что интеллигентность заработала традиционный упрек в мягкотелости. Но сцена с разоблачением нечестного диссертанта, когда именно знания, сама царица наук — математика не только взывает к точности и честности, но и предоставляет несокрушимое оружие для их достижения. Честность предстает здесь этическим аналогом математической точности, а интеллигент оказывается победоносной силой не только в абстрактных построениях, но и в жизненной "свалке". И вот наконец последнее испытание, которое должен пройти в качестве главного герой повествования. Появляется новый завкафедрой... Такой однозначный антагонист как-то слишком прост для... Асташовой. И образ Флягина начинает исподволь высветляться, чтобы все было сложней и интересней... Прямолинейность здесь выглядит уже не виной, а бедой профессора... И вот — решающий бой. Асташова почти в одиночестве восстает против Флягина... Но он вдруг сам

осознает свою непригодность к должности заведующего. А Асташова в растерянности... И вот вместо социально и психологически конкретной, жизненно узнаваемой ситуации мы взмываем в абстрактное поле логической загадки. Раньше нас волновала тайна профессора Флягина: что дает ему силы и возможность губить коллектив и работу? Потом — но чуть меньше — "секрет" его: что же за человек... он, воплощающий губительную силу? Теперь же перед нами задача "про профессора Флягина"... В самой повести это было как-то не так. Наглядность, присущая кинематографу и телевидению, обнажила логическую конструкцию там, где мы раньше находили страсть, боль, чувство" (Аронов А. Задача профессора Флягина // МК. 18.VII.1982).

"Когда в финале... борьба талантливого доцента... против заурядного заведующего кафедрой... увенчалась успехом... стало как-то тоскливо... Эта тоска... была... запланирована режиссером [и писательницей]... Потому что на этот раз в обширном комплексе проблем эпохи НТР был сделан акцент на размышления о подлинной духовности, человечности, которые связывают и объединяют поколения... Завалишин... с его нравственным кредо — не причинять никому боли, прощать, сомневаться в себе — словно отзвук из глубин русской литературы, где живут герои чеховских "Трех сестер" и "Скучной истории"... Попав в день сегодняшний, традиционный этот персонаж быстро приобрел черты чудаковатого старика... беспомощного в делах житейских, с вечно грозной домработницей... Схематизм этого чуть водевильного героя повести... был во многом преодолен в телефильме... В исполнении подлинного мастера старой школы Завалишин приобрел узнаваемые черты человека высокой культуры, внутреннего благородства, за спиной которого — выработанная поколениями система ценностей. Легко догадаться, что этой твердой системе ценностей И.Грекова противопоставляет некие изменчивые правила игры, характерные для многих представителей молодого поколения. Проблема эта особенно актуальна для "Кафедры" и потому, что [ее] герои... преподаватели, то есть люди, которые по долгу службы обязаны отдавать другим. Вопрос только в том: что отдавать? Знания? Профессиональное мастерство? Не только это — убеждает профессор Завалишин. Главное — душа, та самая система ценностей, человечность, наконец. А если души-то и нет? Если самоуверенные специалисты терпят фиаско в главном — в вечной области человеческих отношений? Разве не странно, что даже смелая, профессионально уверенная в себе... Асташова боится идти домой, не знает, о чем говорить со своими мальчишками? И всей душой ненавидя ложь, она позволяет любимому человеку жить двойной жизнью, лгать дочери, жене... Если И.Грекова с точными бытовыми подробностями описывает жизнь преподавательского "псевдоколлектива"... то режиссер... окрашивает горестные размышления писательницы в иронические тона, но вовсе не потому, что относится к ним несерьезно. Ирония... прекрасное средство от отчаяния, и появляется она там, где человеку трудно справляться с обстоятельствами. С другой стороны, не будь этой ироничности, иные мелодраматические перипетии повести выглядели бы с экрана безвкусно. Взять хотя бы историю Майки... Двуличная и лживая в повести, она становится в фильме куда более простодушной и обаятельной. Прекрасно понимая жизненную философию мотылька с ее правдой на час... Завалишин затрудняется отыскать контраргументы, способные убедить Майку в неправоте ее жизненной позиции... Трагикомическое начало жизни царит и в судьбе Флягина. Он... кажется во всем противоположным своему предшественнику... Однако в блистательном исполнении Р.Янковского — и это, пожалуй, — самая большая актерская удача фильма — Флягин вдруг до конца проясняет жизненность конфликта "Кафедры": истина-то неоднозначна. Р.Янковский играет человека эрудированного, одержимого наукой, болезненно честного служаку, который не желает зря получать зарплату. В чем-то он пародийно напоминает знаменитого "человека со стороны" —с его волевыми попытками изменить порядки на заводе. Но в отличие от самоуверенного Чешкова есть во Флягине Р.Янковского что-то трогательное, что-то и от старого интеллигента чеховских времен с его сомнениями в себе и нескладной... жизнью... Потому и борьба... Асташовой против Флягина вдруг сразу обесценивается... В то время как сама Асташова, где-то внутренне чувствуя свою неправоту, упорствовала в амбициях, помня только об уязвленном самолюбии. Вообще нужно отметить, что [ее] образ... в исполнении С.Кузьминой получился стилистически противоречивым. Она то "тянет" на единственную героиню картины, то вызывает резкую неприязнь. К сожалению, и сами создатели фильма кое-где противоречивы в своей концепции, впадая местами в мелодраматизм, не везде до конца выдерживая стилистику самоиронии... Телефильм... как, впрочем, и повесть... остается в рамках любопытных наблюдений над жизнью. Однако и это не так уж мало. И разве не полезно нам почаще задумываться... о том, что такое истинная интеллигентность и человечность, которые позволяют подняться до справедливого и неоднозначного понимания людей и событий?" (Чекалова Е. Право на поступок // СК. 17.VIII.1982).

"Рэжысёр вядзе размову аднаведна танальнасці літаратурнай першакрыніцы — у сціпшана-задуменнай інтанацыі ўнутранага самапаглыбленага роздуму над складанымі праблемамі жыцця... А.Папоў... інтэлігентна і строга раскрывае тэму ўнутранай дэвальвацыі асобы, якая страціла галоўнае для сябе — магчымасць творчасці. Засталіся толькі вонкавая абалонка чалавека ды настальгічныя ўспаміны пра гады дзяцінства і маладосці. У фільм уведзены знятыя ў рамантычна-экспрэсіўнай афарбоўцы сцэны ці то сноў, ці то мар Завалішына, якія ўзнікаюць на экране пад пранізліва-журботную і трывожную музыку. У такой абстаноўцы псіхалагічнай аддаленасці старога прафесара ад рэалій жыцця робіцца зразумелай яго дзіўнаватая прыхільнасць да... Майкі... Дзякуючы стрыманай і далікатнай манеры ігры А.Папова гэта сітуацыя, што магла б збіцца на фарс пра старога, які закахаўся ў маладую, выглядае строгай і псіхалагічна дакладнай. Разам з тым яна сюжэтна не вельмі звязана з падзеямі другой серыі... Толькі агульная шчымліва-настальгічная інтанацыя, што прасяквае дзеянне абедзвюх серый, аб'ядноўвае іх. Героям... неяк фатальна не шанцуе ў асабістым жыцці... Што ж, гэта тэндэнцыя, на жаль, пашыраная ў сучасным жыцці. Але тут яна выглядае амаль як усеагульная. Таму міжволі наша асноўная ўвага скіроўваецца не на службовыя адносіны членаў калектыву кафедры (як пра гэта можна было падумаць, калі меркаваць па назве фільма)..." (Нячай В. Галоўная формула поспеху // МБ. 1983. № 6. С. 49—50).

Библиография: Квасцов Т. ТВ анонс [Интервью с В.Киасашвили] // МК. 4.VI.1982; Рудакова И. Дух учебного заведения // ТиР. 1982. № 6. С. 22; Бондарева Е. Обретения и потери // СБ. 9.IV.1983; Высоцкі В. Тэлефільм: на экране — сучаснік // МБ. 1984. № 1. С. 65.

A TV psychological drama after I.Grekova's novel under the same title about the life of the teachers of a university department. Music by the famous composer S.Gubaidulina. REVIEWS: the film's true nerve is the future of the intelligentsia's sensibilities; the famous Soviet actor Popov's acting is superb, he does not have to play specific qualities of the intelligentsia, they are like the film's air; the character created by him is like a repercussion from Russian classical literature; the actor overcame the schematic nature of the novel's protagonist who is somewhat vaudeville-like; this hero represents a system of values which has been worked out by whole generations and which is opposed by the changing rules of the game characterizing many people of the young generation; while the novel contains accurate details of everyday life, the director makes the writer's sad reflections sound ironical but not because the director does not treat them seriously but because irony is a wonderful medicine for despair, besides, without it some of the novel's melodramatic turns of events would lack taste; regretfully, the film is controversial in its concept and at times becomes melodramatic; the Belarusian actress S.Kuzmina managed to do the difficult part; the Belarusian actor R.Yankovski's acting is brilliant; both the film and the novel remain interesting observations of life, of what real intelligentsia's qualities and humaneness are like.

КУЛЬТПОХОД В ТЕАТР (КУЛЬТПАХОД Ў ТЭАТР) (A VISIT TO THE THEATRE) — цв., ш/э, 10 ч., 2504 м, 93 мин., в/э 4.IV.1983 г.

Др. назв. "Меценат", *Patron of Art*.

Сц. В.Черных; реж. **Валерий Рубинчик**; оп. Ю.Елхов; худ. В.Дементьев; комп. В.Дашкевич; песни на стихи М.Танка, Г.Шпаликова; втор. реж. Е.Грибов; втор. оп. С.Туаев; худ. по кост. Э.Семенова; худ.-грим. С.Михлина; звукооп. В.Морс; монт. Л.Микуло; ред. Л.Пинчук; дир. С.Тульман. В ролях: Ю.Ступаков (Тихомиров), Е.Стеблов (Писатель), В.Талызина (Полина), В.Шендрикова (Модистка), М.Шиманская (Аня), В.Печников (Буянов), И.Класс (Пехов), А.Рудаков (Ильин), А.Бендова (жена Пехова), В.Ильичев (Михаил), М.Барабанова (начальница); Н.Жуковская, А.Козловская, Л.Мелешко, В.Сичкарь, А.Кораблева, А.Беспалый, Г.Тейх; К.Абрамов, В.Бусыгин, В.Бондаренко, А.Биричевский, В.Кремена, Г.Кремена, О.Короткевич, В.Новик, А.Недвецкая, Ю.Овчинникова, В.Розенек, С.Турова.

Философская комедия.

На спектакль областного драмтеатра "Еще не вечер" приезжает группа жителей небольшого поселка Белые Озера: механизатор Тихомиров с женой Полиной, местная портниха по прозвищу Модистка, Пехов с женой и другие. На сцене молодой человек говорит своему другу об уходе из института: нужно помогать сестрам и девушка его беременна. Друг возмущается: ты же талантливый математик! В следующем акте друзья беседуют через много лет: талантливый стал бухгалтером на рембазе, а второй — директором завода и считает, что друг проиграл жизнь. Комиссия из района просматривает номера поселковой самодеятельности. Прослушав написанную Тихомировым песню про сватов, которые, "гуляя, музыку потеряли", начальница возмущается ее содержанием. Возвращаясь из клуба, Тихомиров говорит Модистке, что хорошо бы пригласить Писателя. Та считает: что мог, тот сказал в пьесе. Увидев их вдвоем, Полина не пускает мужа домой. Вечером в гости приезжает работающая в райцентре учительницей дочь Аня. Тихомиров расспрашивает ее о женихе Мише. Аня, плача, говорит, что разлюбила и свадьбы не будет. Тихомиров едет в областной город и, зайдя в театр, видит репетицию "Чайки". Узнав адрес писателя Скоробогатова, он идет к нему, чтобы посоветоваться "по поводу себя, жены, еще одной женщины и семейных отношений дочери". Они идут в ресторан на деньги Тихомирова. Тот удивлен: он считал, что писатели много зарабатывают. Скоробогатов предложил театру пьесу про летающие тарелки, но от него требуют что-нибудь о тружениках села. Тихомиров приглашает его в Белые Озера. Там бухгалтер Буянов вручает Скоробогатову подготовленную для него документацию их хозяйства. С улицы слышен крик "Помогите!": пьяный Пехов забрался в воду и не хочет выходить. Писатель выводит его на сушу, а жена уводит домой. Полина говорит, что Модистку зовут миной: неизвестно, где взорвется. Зайдя с Тихомировым к той на чай, Скоробогатов узнает ее историю: ей под 40, из дому сбежала в 17 с летчиком, судьба не сложилась; встретила Пехова, который еще в школе любил ее, а когда умерла мать и оставила дом, вернулась на родину. Она хочет скорее разрешить ситуацию: надо еще успеть родить ребенка. Писатель советует ей действовать. Пехов пытается повеситься. Модистка уводит его к себе. Комиссия принимает песню Тихомирова во второй раз. Скоробогатов аплодирует в восхищении. Начальница говорит, что песня стала яснее, но не стала лучше. Обнаружив, что ее комната занята, Аня сообщает матери, что приехала надолго. Скоробогатов расспрашивает Тихомирова, почему тот не учился музыке? Тот объясняет: надо было помогать матери растить троих младших сестер; когда он был в армии, Полина родила сына. Тихомирову под 50 и он считает, что сделал достаточно: выдал сестер замуж, построил дом, вырастил двоих детей. Вслед за Аней приезжает Миша. Та просит Скоробогатова поухаживать за ней. Втроем они идут гулять, но Аня с писателем убегают от Миши. Утром Полина просит Скоробогатова уехать. Тот говорит, что влюбился в Аню, но Полина заявляет, что ее согласия не будет. Перед отъездом Скоробогатов заходит к Модистке, и Пехов говорит, что ему тяжело и жалко жену. Через некоторое время Тихомиров навещает в городе Аню и зятя — Скоробогатова. На этот раз он ведет тестя в ресторан и сообщает, что будет работать в стройтресте: он боится потерять Аню. Тихомиров предлагает ему давать каждый месяц те деньги, которые тот смог бы заработать: пусть только пишет. На улице Тихомирову становится плохо, он заходит в будку моментальной фотографии, и автомат выдает его снимки с выражением страдания на лице. Премьера спектакля по новой пьесе Писателя. В зале знакомые персонажи, а на сцене их двойники и знакомые образы: дельтапланерист, который не может взлететь, фотоавтомат и др. Скоробогатов заговорщицки подмигивает Тихомирову. Потом они гуляют, и звучит песня о том, что "бывают крылья у художников, портных и железнодорожников".



Ю.Ступаков — Тихомиров

"...История поведана негромко — без претензий на то, чтобы все ее непременно услышали. А ведь возьми авторы на полтона выше, многие бы заметили, что простодушный сюжет не так уж и прост. Что в нем видны уши другого сюжета, традиционного для русской культуры... Разговор писателя с читателем! Не зря в титрах так и написано: Писатель. С большой буквы... Фильм... излучает в зрительный зал заряд доброты большой мощности — и в этом, наверное, главный смысл картины. Хотя она плохо поддается формулировкам и не укладывается в отработанные критические клише. Ее даже пересказать невозможно. Ничего удивительного: во-первых, драматургия держится на сквозных мотивах и фабула здесь работает лишь как способ последовательного изложения. Во-вторых, фильм существует в органичной ему форме именно экранного повествования, изображение тут адекватно слову, но не подменяется словом... В сценарии место действия условно. Но режиссер... и оператор... "прописали" героев в Белоруссии, в родных местах, которые знают и любят... В этот "настроенческий" осенний пейзаж гармонично вписались и персонажи, и вся история, подсвеченная тонкой, едва уловимой авторской иронией... Тихомиров — фигура новая в творчестве драматурга... Его все больше тянуло к сильным личностям, которые утверждали себя с весельем и отвагой безусловных победителей. Тихомиров — постарше... ему под пятьдесят. Про него не скажешь, что он "человек на своем месте"... В фильме тонкой, но заметной для внимательного глаза линией пройдет антитеза тому мотиву... Тихомиров-то — не на своем месте... На фоне этой, такой типичной судьбы каким же ложным пафосом звучит пьеса Писателя, эпизодами из которой начался фильм... Какую прекрасную эволюцию совершил В.Черных: сегодня он убеждает нас, что главное

в человеческой жизни — не занять "свое место", а прожить достойно и нравственно на том, которое достанется. Отношения искусства с действительностью, Писателя и Читателя — сквозной мотив фильма и, надо думать, мотив автобиографический. В общем-то получается, что уроки берет Писатель у Тихомирова, а не наоборот... Театральный артист Ю.Ступаков, впервые сыгравший в кино главную роль, дебютировал отлично. Так много рассказать о своем герое, о человеке, который весь — для других и нисколько не озабочен собой, передать незаурядность скромного характера — это непросто... В финале фильма... мы... так и не узнаем, великую ли пьесу написал Писатель или так себе. Главное, что написал. И "меценат", колхозный механизатор Тихомиров, сидя в зрительном зале, чувствовал личную свою причастность к искусству и к творчеству" (Стишова Е. Разговор читателя с писателем // Кино [г. Рига]. 1983. № 5. С. 3—5).

"Справедливо замечено про эпиграфы: находят их в последнюю очередь, а ставят впереди сочинения. Похоже, что нечто подобное случилось с песенкой Г.Шпаликова, написанной лет пятнадцать назад. Она... была включена... возможно, когда фильм уже сложился, но тем не менее намекнула на его подтекст и даже стилистику прояснила. Впрочем, стилистика эта не столь уж и сложна. Просто она не всегда впрямую подчинена перипетиям сюжета. Пластика фильма существует как бы сама по себе, являет как бы самостоятельную, независимую от содержания ценность... Однако это лишь по первому впечатлению. Ибо на самом деле импрессионистичность картины, некая странность ее языка, вроде бы не всегда адекватного ее сути, имеет самое непосредственное отношение к томлению духа, каким маются все... герои фильма... Секрет [его]... воздействия... именно в [этом]... а еще в авторской интонации, поэтической и насмешливой одновременно, чуткой к мимолетным состояниям мира и человеческой души. Музыкальную пьесу напоминает зрелище этого фильма, свободную, прихотливую, порой изысканную импровизацию на некую не слишком определенно заявленную, однако постоянно подразумеваемую тему. Искусство и жизнь... вот что... занимает авторов картины, но не в философски-обобщенной, академически-серьезной трактовке, а в рассмотрении опять же бытовом, житейском, шутливом и трогательном... Роль драматурга исполняет... артист иронический насквозь, самых разных своих героев выводящий в виде одинаково милых, мешковатых недотеп. То обстоятельство, что именно от подобного недотепы... ожидают... наставления на жизненном пути, усиливает комизм ситуации, но одновременно значительно подрывает наше сочувствие к его собственной душевной муке. Вопреки подчеркнутой своей растяпистости писатель и впрямь недурно справился с нежданной ролью врачевателя сердечных ран и даже свое собственное личное счастье устроил без видимых усилий. Тем не менее он остался фигурой во многом несостоятельной, малозначительной, неглубокой... внутренне несерьезной... Есть какая-то главная и уж никак не комическая ирония в том, что именно этому служителю муз отдал всю свою душу такой цельный и самоотверженный человек, как Тихомиров. Хотя, может быть, так именно и задумано? Может быть, тот самый настоящий художник, у которого по неизъяснимому закону судеб вдруг прорастают крылья вдохновения и творчества, вовсе не писатель... но именно механизатор... не позволивший себе некогда отдаться своему истинному призванию?.. [Финальный] спектакль заметно окарикатуривает драму бытия. Сознательно ли хотел этого постановщик?.. Во всяком случае, и его собственные излюбленные образы, возникнув вторично — уже в сценическом оплощении, — оказываются отчасти скомпрометированными, обнаруживают некоторую назойливость. Но, может быть, эта самоирония тоже входила в задачу, поставленную перед собой художником? Наравне с той заведомой стилизацией, с той намеренной странностью приемов, которые в чем-то и достигают цели, оставляя в зрительском сердце ощущение сладкой печали и ожидания необыкновенного..." (Макаров А. Однажды перед премьерой // СЭ. 1983. № 11. С. 4—5).

"Аўтарская задума не ўкладваецца ў схему "жыццё і мастацтва", яна больш разгалінаваная, а ўвасабленне нагадвае з густам выкананае мазаічнае пано, дзе асобныя кавалкі-замалёўкі ўключаны ў агульную зменлівую плынь жыцця... А калі пачынаеш выдзяляць з гэтай дакладна арганізаванай канструкцыі галоўнае —грамадзянскую пазіцыю мастакоў, вобразы і перакананні герояў, — адчуваеш нейкую эскізнасць і няўлоўнасць. Толькі Ціхамiраў мае свае акрэсленыя рысы... Недавер да таго, што ў "Культпаходзе..." паказана жыццё ў нечым істотным, адчуваеш толькі пад канец, калі застаешся сам-насам з уражаннем ад фільма... В.Чарных — драматург вопытны... Не пазычаць прафесіяналізму і рэжысёру... Добра валодае камерай аператар... а мастак... умее арганізаваць натуральнае асяроддзе. Разам яны стварылі прывабнае відовішча, якое нагадвае плынь жыцця, але... Уражанні неяк слізгаюць па паверхні рэчаіснасці" (Бондарава Е. Пяць ракурсаў жыцця // МБ. 1983. № 6. С. 46).

"Вряд ли правомерно, если художественное постижение жизни заземлено авторами на бесстрастном отображении быта. Такая "заземленность" проявляется, конечно, не только в изобразительном ряде картин, но прежде всего в том, что мир героя анализируется на уровне только его бытовых связей. Единственной целью создателей подобных картин становится изображение индивидуальных свойств характера, а общественные черты личности человека советской эпохи подчас попросту игнорируются. Возьмем, к примеру... "Полеты во сне и наяву"... Упование на самоценность "потока жизни" сказалось и на [фильме]... "Культпоход в театр"... В этих картинах, отмеченных даровитостью авторов, нашло концентрированное выражение искаженное "доверие" к зрителю, который-де сам все поймет без авторской подсказки. Доверие, заряжающее зрителя чувством и мыслью, — не в расплывчатости позиции художника, а в мужестве утверждения идеалов общества, в нравственной принципиальности" (Ермаш Ф. Кинопроцесс — постоянное движение // ИК. 1983. № 6. С. 6—7).

"...Там, где [режиссер]... сумел остаться верным тонкому психологическому письму [сценариста]... мы ощущаем всю полноту близости двух главных героев, как и всю полноту отличия. Там же, где режиссер подменяет суть внешним рисунком, нарочито прихотливым и от того утомительным для зрителя, картина становится похожа на цепочку изящно поставленных, но поверхностных новелл... В этой картине главную нагрузку принимает на себя... Ю.Ступаков... Есть что-то глубоко располагающее в этом... человеке... Ему скоро 50, но душа не состарилась... Быть может, в том и есть подлинная мудрость и душевная сила колхозного бригадира... что мечтательность, жажда прекрасного не исключили в нем трезвости мысли. Он умеет принять жизнь со всеми ее жесткими, земными заботами, не отвергая в ней возможности идеальных чувств и отношений. Именно это и может, и должен взять у него Писатель в долгую дорогу жизни... В.Черных менее всего категоричен в своих выводах. Перемены, которые происходят в жизни и в душах его героев, лишь постепенно становятся заметными, явственными. Постановщик картины, однако, не всегда идет в русле сценария. И потому... порой... выламываются из общего строя фильма сцены, в которых В.Рубинчик потребовал от актеров излишних акцентов. В частности, от Е.Стеблова... Судя по тому, как решены образы Тихомирова и его жены... судьба Пехова и Модистки, перед зрителем разворачивается серьезная психологическая повесть... В.Рубинчику свойственно стремление точно воссоздавать на экране среду, атмосферу, причем чуть приподымая свой рассказ над реальностью... Изобразительная сторона ленты... помогает и оттенить смятение души героев, и радует своей верой в гармонию, которая не может ни утешить, ни помочь. Возвращаясь к предыдущим картинам В.Рубинчика, думаешь о том, что его новый фильм, менее броский по форме, менее экстравагантный в своих сюжетных положениях, чем другие ленты, кажется самой вдумчивой, самой зрелой картиной" (Лындина Э. Встреча с жизнью // МК. 29.VII.1983).

"Мне всегда казалось, что побудительным импульсом к творчеству может быть только жизнь... Но... то и дело встречаешь фильм, где авторы творческую энергию черпают исключительно из кладовых искусства... Причем особенно обидно, что авторы эти, как правило, одаренные люди... Опознавательный знак таких картин — неадекватность формы и содержания, претенциозность. Несоответствие художнического порыва и сегодняшней потребности общества... Безусловно, сложнее обстоит дело с [этим] фильмом... Мне всегда было интересно то, что делает в кинематографе... В.Рубинчик. Потому что это человек, несомненно, талантливый. И все время ждешь, когда этот талант минует период ученичества и начнет собственное художественное постижение реальности... [Здесь режиссер] впервые вышел к современному материалу... к... теме взаимоотношений искусства и жизни. И еще — к серьезнейшей драме неосуществившихся талантов... Фильм не раз... будет иронизировать над... искусственной ясностью искусства, обильно цитируя то диалоги из пьесы начинающего писателя, то кадры старого спектакля, то популярную кинокомедию 30-х годов. Кадры эти режут глаз фальшью в сравнении с обыденной достоверностью сегодняшнего кино. Контраст обдуман и многократно подчеркнут режиссером... Стало быть, долой каноны. Что предлагается взамен? Предлагается мир, выстроенный словно бы без цели... Констатация сложности вполне убедительна, "томление духа" знакомо. Люди ждут ответа и на экране, и в зале. Однако нам говорят: ждать ответа наивно, рецепты тут бессильны. Метафорой душевного взлета проходит через фильм кадр с дельтапланеристом, и хорошая песня Г.Шпаликова, попав в подходящий контекст, тоже убеждает нас... Рецептам противопоставлен тезис, эффектный, но благодушный и настолько абстрактный, что помочь преодолению сложностей жизни... он не может. Достоверно выстроив мир своих героев, фильм не дал нам и минимума информации... что же хотели сказать об этом мире авторы. Я понимаю режиссера: он хочет правды быта и в поисках этой правды обращается к опыту кино ушедших лет. При этом поэтизирует быт, охотно от детали выходит к метафоре. Но эти приемы, похоже, имеют чисто формальную ценность. Сам быт, некогда противостоявший киноигре, стал тут формой той же игры. Нет собственной концепции. Нет системы авторских отношений и пристрастий. Формальность поэтики как бы уравнивает и наше отношение к героям. Тут все по-своему правы, и фильм всем сочувствует. Человек должен стремиться взлететь, должен осуществиться, но, с другой стороны, помочь найти свое место другому — тоже род самоосуществления. Что не мешает о полете все-таки тосковать. Получился этюд на тему. Хотя и в потенциях, заложенных в сценарии... и в своем метафорическом строе фильм претендует на философичность" (Кичин В. Окно в жизнь или занавеска на окне? // СК. 6.VIII.1983).

"Земная обыденность происходящего каким-то непостижимым образом уживается [тут]... с романтическим взглядом на жизнь, а кинематографическая натуральность — с почти театральной декоративностью... Проза тут тесно соседствует с поэзией, безусловное с условным, конкретная предметность со знаковой символикой. И, что очень важно, — кавычки словоохотливой иронии с многоточиями мечтательной недоговоренности. Словом, если говорить о структурном принципе... постановки, то он... точнее всего может быть определен словами "на стыке". Причем... начало земное, прозаическое, натуральное, комедийное идет от сценариста. Тогда как философичность, романтика, символика, свобода ассоциаций — от режиссера. И... если сцепление в результате и произошло, то ценою явных компромиссов с обеих сторон... На чем же поладили... эти два столь разных художника?.. Может быть, их сделала единомышленниками заложенная в сценарии идея альтруизма?.. Это уже ближе к истине, хотя режиссер не мог не почувствовать, что именно в этой самой серьезной коллизии сценария таилась и некая червоточина. В самом деле, если мотив душевной поддержки, оказанной Тихомировым молодому писателю, был в сценарии хорошо разработан... то мотив поддержки материальной даже в плане комедийном звучал не слишком-то лестно... благотворно для итоговой морали всей вещи... [Режиссер] превратил эти расхождения в сквозную лирическую тему фильма, в его визуальный контрапункт. Для выражения этого подспудного спора В.Рубинчик нашел адекватную образную форму, сделав спор волнующе наглядным... Через весь... фильм... проходит сквозной мотив противостояния воды и суши... Оператор... подчеркивает деление среды... на внешнее и внутреннее... освещенное и неосвещенное пространство... Особенность... стилистики [режиссера в том], что для него соотношение "театр — кино" тоже крайне соблазнительная пограничная ситуация. И к некоторым условностям... театрального представления он прибегает с... охотой... Картина от этого... явно проиграла в достоверности... Можно даже сказать, что банальный афоризм наших дедов "жизнь — это театр" получил здесь свое очередное и, пожалуй, все-таки чересчур прямолинейное истолкование... Поэтому, например, знаменитая реплика Треплева: "Надо изображать жизнь не такою, как она есть, и не такою, как должна быть, а такою, как она представляется в мечтах", — звучит как режиссерская самоирония, как романтическая декларация... Художественное творчество действительно лишь в той мере воздействует на жизнь, в какой ее постигает. И если фильм тут над чем и подшучивает, то не над самой этой диалектической формулой, а как раз наоборот — над довольно распространенным непониманием подобной зависимости. Над ее прагматическим упрощением, когда от искусства ждут элементарной назидательности, а в художественном произведении видят лишь наглядное пособие... При всей ироничности повествования, тема вдохновения, романтической окрыленности... пунктирно проходит через весь фильм... Видимо, она очень дорога [режиссеру]... как художнику, для которого всегда был органичен мотив тайны и чуда. Именно так понимает он природу всякого вдохновения... Тема... реализована... через систему многозначительных метафор. Иногда они даже чересчур настойчивы в своей прямолинейной символике и являют собой излишнюю "буквализацию" образа, если хотите — образную тавтологию... Оказывается, это фильм о чуде человеческой одаренности, о тайне, доступной только искусству, о крыльях вдохновения, позволяющих художнику воспарить над эмпирикой... Такова, очевидно, сквозная идея этого необычного фильма, пробившаяся к концу сквозь все наслоения смысла. Сквозь средостение не слишком подходящего для этого сюжета и не очень-то ясного... жанра. И уж не писатель ли здесь главный герой? Пожалуй, картина так и не обрела необходимого образного единства, всегда покоряющей эмоциональной целостности, всегда желанной композиционной слаженности. Все так. Но сколь это ни удивительно, у фильма... есть свои волшебные крылья. Вернее, они кадр за кадром, с необъяснимостью чуда — ибо вопреки привычной логике — прорастают из разнородного материала, чтобы хоть не очень высоко, но с доброй улыбкой приподнять зрителя над превратностями обыденной жизни. А к странной поэтике картины, сложившейся на перекрестке романтического мироощущения и иронической интонации, все же в результате привыкаешь и даже ждешь от нее новых художественных открытий" (Рунин Б. От трактора к дельтаплану // ИК. 1983. № 8. С. 45—56).

"Проблема выбора, всегда значительная в произведениях искусства на каждом историческом этапе, обретает [ныне] свои особенные, характерные очертания... Рискуя своим положением, репутацией, судьбой, принимают решения герои фильмов "Твой современник", "Премия", "Обратная связь"... "Перед закрытой дверью"... Выбор в названных фильмах граничит с подвигом... но сам по себе он ясен. Иной аспект той же проблемы... анализируется в [этом] фильме... Сложность выбора здесь... в том, что человек не всегда знает, как поступить правильно. И [возможная] ошибка... сопряжена с риском не наказания, а неосуществления цели на избранном пути. И это не только в... работе. Но и в семейной жизни... Как ни велика роль искусства в воспитании человека, оно не всесильно. И должно учиться у жизни еще больше, чем

люди учатся жизни у искусства. В форме непритязательно-комедийной фильм поднимает существенные жизненные вопросы, делает это серьезно и тактично, и давая ответы и показывая относительность всякого прямого ответа..." (Белова Л. Вступая в восьмидесятые // Актуальные проблемы советского кино начала 80-х годов. М., 1983. С. 16—19).

"Все размышления об искусстве... ироничны, временами до пародийности, как в сцене репетиции самодеятельных артистов. В этом, очевидно, нужно видеть авторскую позицию: разговоры об искусстве напрасны. Действительно, если они многословны и безосновательны, можно согласиться с автором. Но [фильм]... прежде всего высказывание на тему о роли искусства в жизни, правда, завуалированное аллегориями. Жанр картины можно определить как ироническую аллегорию. Почти до самого финала фильм оставляет впечатление изящной легкости, что обусловливается гиперболичностью юмористических красок и иронической интонацией. "Гипербола всегда празднична", — отмечал М.Бахтин. К финалу интонация меняется... В нем сконцентрированы все мотивы, введенные в фильм... режиссером. Представлены они в аллегорически зашифрованных символах и наполнены горечью, безысходностью. Их можно расшифровать — и многозначно, но не рождается при этом та "теплота сплачивающей тайны", которая, по точному поэтическому определению С.Аверинцева, является свойством символа. Вместо теплоты — холод, вместо тайны — шифр, за которым чувствуется снобизм. Жаль становится той, уже несколько "обескровленной" жизни, что существовала в основной части фильма. Вряд ли оправдался прозвучавший в начале... в эпизоде посещения Тихомировым репетиции в областном драмтеатре намек на продолжение чеховской традиции, выраженный опять-таки в иронически-аллегоричной манере (фотографии персонажей предыдущего фильма Рубинчика "Дикая охота короля Стаха" лежат среди страниц текста чеховской "Чайки")... В самом конце, как будто испугавшись своей серьезности, режиссер снова резко меняет интонацию. В зрительном зале мы видим Скоробогатова и Тихомирова, которые заговорщицки переглядываются, усмехаются, явно довольные всем, что происходит на сцене. А потом режиссер покажет нам их на прогулке у озера... Именно здесь за кадром звучит песня на... стихи Г.Шпаликова. В контексте финала она приобретает дополнительный смысл... отказа от ответа на поставленный вопрос. Объяснения чуда ждать действительно не стоит. Давно известно, как опасно "поверять алгеброй гармонию"... Здесь произошло столкновение двух типов иронии: доброй, мягкой, откровенной, направленной прежде всего на самого себя иронической интонации Г.Шпаликова и изящной, утонченной, но холодноватой и направленной в первую очередь на окружающий мир иронии режиссера... Поэзия [Шпаликова], как чуткий камертон, отразила особенность времени, его воздух, атмосферу. Возможно, на том этапе, когда В.Рубинчик делал свой фильм, такая интонация была невозможна, да она практически не была уже слышна в кинематографе" (Зайцева Л. Культурное наследие и современный кинематограф // ЭиК. С. 157—159).

"В фильме явно проводятся параллели с "Чайкой"... Больше всего удаются авторам как раз "чеховские" сцены, где в будничной обстановке заходит разговор о том, как следует жить. И здесь ощущается характерная для чеховских пьес атмосфера —мечты человека терпят крах. Напряженность обстановки удачно разряжают комические моменты. В фильме вообще отлично сочетается серьезное и смешное" (Пелтонен О. // Кансануути Сет [Финляндия]); "...Добротный советский фильм... В сценах нередко содержатся лишь беглые намеки, которые обретают смысл только в общем контексте. Такой метод позволяет не указывать пальцем на источник зла, а плести густо насыщенную мыслью, интересную ткань повествования" (Тойвиайнен С. // Илта-Саномат [Финляндия]); "...Камерное повествование... с улыбкой на устах. В плане техники постановки, а тем более художественного уровня фильм не поднимается до высот национального кинематографа (не говоря уже о международном). Сюжет представляется неестественным и наивным, а постановка оставляет желать лучшего... Но есть в фильме и своя "изюминка". Это легкое, с юмором отношение к человеческим слабостям, придающее содержанию трагикомический характер... Больше всего удается авторам незлобливая сатира на ближнего..." (Кямяряйнен А. //Ууси Суоми [Финляндия]) (Цит. по СФзР. 1986. № 2).

"Режиссеры новой художественной генерации... вновь и вновь приходят к синтезу эпического и поэтического, драмы и притчи... [Вот] интересный образец такого синтеза... Глядя фильм и, бесспорно, сопереживая, мы ведем себя все-таки несколько странно: то улыбаемся иронически, то засматриваемся на мелькнувшее в кадре колоритное лицо или плывущий в вышине дельтаплан, а то с неторопливым удовольствием вслушиваемся в песню, душевно исполняемую местным хором... И не потому, что... действие нас не увлекает, просто помимо него в фильме непривычно много слоев — жанровых, живописных, поэтически ассоциативных. Между тем и сам сюжетный слой весьма колоритен. Чего стоит фигура... Тихомирова... Постепенно и мы начинаем внимательнее приглядываться к героям, к воссозданной на экране незатейливой жизни, где много чудного, но которая, как всякая подлинная жизнь, полна и своей поэзии, и своих затаенных драм... И в этом неравнодушном, серьезном, хотя и окрашенном мягким юмором авторском взгляде — лирическая проникновенность, живая душа фильма. В нем одухотворена та сфера жизни, которую принято именовать "бытом" и которая слишком часто предстает в кино невыразительно банальной. "Культпоход в театр" нельзя назвать эпическим фильмом, но он полон воздуха, ощущения широты, раздвигающей рамки сюжета. Он как бы существует в расширенном времени и пространстве, в пространстве разомкнутом, готовом вобрать и наше собственное поэтическое переживание, наш опыт, наши мечты и воспоминания... Проблема смысла неотделима от проблемы стиля, последняя же, в свою очередь, предполагает поиски новых средств воздействия и убеждения... Возможен, мало того, необходим... уровень, затрагивающий глубинные, "иррациональные" основы художественного мировосприятия. Киноленты последнего времени характерны и с этой точки зрения. В них присутствует некий алогизм и в каждый момент действия не до конца проясняется суть авторских намерений. Похоже, что создатели этих картин всеми силами избегают даже намека на морализаторство и хрестоматийность, вносят в свои отношения со зрителем элемент эмоциональной неожиданности" (Плахов А. Несколько послесловий к дождю: Заметки о "молодой" и "зрелой" кинорежиссуре // ДН. 1986. № 4. С. 217—218).

Библиография: Петров Г. "Культпоход в театр" [Интервью с В.Черных] // СК. 1.I.1982; Павлючик Л. Шестой дубль // ЗЮ. 16.XI.1982; Павлючик Л. "Культпоход в театр" // Кино [г.Рига]. 1982. № 11. С. 24—26; Оценка зрителей // Моск. правда. 15.I.1983; Дзюбайла С. Ці проста жыць проста? // ЧЗ. 24.II.1983; Павлючик Л. "Культпоход в театр" // СЭ. 1983. № 5. С. 4—5; Бондарева Е. Обретения и потери // СБ. 9.IV.1983; Батаен Н. "Культпоход в театр" [Интервью с Е.Стебловым] // СК. 19.IV.1983; Шонбори Е. Многогранный современный советский кинематограф // Фильм [Польша]. Цит. по СФзР. 1983. № 5; Гиренас И. Тема с вариациями // Кино [г.Вильнюс]. 1983. № 5. С. 12—13; Медведева О. Легко ли чудо сотворить? // ЗЮ. 4.V.1983; Гантман Ю. Зрительный образ в современном художественном фильме // ИК. 1983. № 5. С. 66; Новікаў Ю. Творчыя параметры года // МБ. 1983. № 6. С. 40; Михалкович В. Валерий Рубинчик // "Союзинформкино" представляет... М., 1983. № 2. С. 56; Зайцава Л. П'еса для Скарабагатава, або У чаканні цуду // МБ. 1983. № 7. С. 53—56; Бондарава Е. Каб кадр рэхам адклікаўся... // ЧЗ. 17.IX.1983; Елхов Ю. На шляху да экрана // МБ. 1983. № 11. С. 34—37; СФзР. 1984. № 4; Стишова Е. Рассказать историю... // ЛГ. 30.V.1984; Плахов А. Трудный, странный, непонятный. Кино и зритель: как складываются их отношения? // ЛГ. 31.X.1984; Бондарева Е. Современник на экране // Неман. 1985. № 6. С. 156; Бондарева Е. Экран и современность: Проблемы и герои // СБК. С. 83; Крымова Л. "Не люблю пренебрежительное слово "киношник"! [Интервью с В.Рубинчиком] // Моск. правда. 21.I.1997.

A philosophical comedy about the relationship of a machine-operator in agriculture and a provincial writer. Screenplay by the famous Soviet screenplay writer V.Chernykh. Directed by the famous Belarusian film director V.Rubinchik. REVIEWS: this is a plot traditional for Russian literature: a conversation of a writer and a reader; this is a fastidious, at times even an exquisite improvisation on the topic "art and life" interpreted not in

a philosophically generalized way but in a joking, touching manner; the story is marked by the author's subtle, hardly perceptible irony; the Belarusian theatrical actor Yu.Stupakov made an excellent debut in the main part; a comedy of manners is combined with a lyrical philosophical meditation, everyday reality — with a romantic view of the world, irony with a pensive reticence; the film's down-to-earth, prosaic, comic element comes from the screenplay writer while its philosophical, romantic, symbolic quality and the freedom of associations come from the film director who turned his deviation from the screenplay into a lyrical theme going through the film, into a hidden debate for which he has found an adequate form, one of its components is the relationship between the cinema and the theater; the banal aphorism "the world's a stage" was once again interpreted in a straightforward manner; everyday life is poeticized in the film while too often it is shown as banal in the cinema; as in the past when everyday life was opposed to film acting, it became a form of acting; its impressionistic plasticity expresses the film's message; for the authors who are as a rule gifted people the sources of films like this are exclusively the treasuries of art, not life; the film contains a great number of quotations which become an organic part of the film arousing associations; with their help the film makes an ironical comment on the artificial clarity of art; by this the director seems to be saying that it is naive to expect that art can provide prescriptions; when one tries to understand the authors' stand, the characters' convictions, one feels their sketchiness and elusiveness; the movie was affected by the reliance on the self-importance of "the stream of consciousness"; it is obvious that the final performance makes a caricature of the drama of everyday life; the film director's favorite characters look compromised which may have been his goal; for all its irony the theme of inspiration permeates the whole film as well as the motif of mystery, which is open only to art, and the miracle of people's natural gifts; the irony (sometimes even parody) of mediations on art must have meant that all of them are useless, it is impossible to explain the miracle of art; the film lacks artistic integrity; reviews from the foreign press; parallels are drawn with *The Seagull* (person's dreams are crushed), there is an atmosphere characteristic of Chekhov's plays; the film contains gentle hints which acquire meaning in the general context, and so there is no need to point out the source of evil; by its artistic standards the film does not reach the heights of national cinematography, to say nothing of international standards, but it has a kind of spirit: a bright, humorous attitude to people's weaknesses which adds it a tragicomic character.

ЛИЧНЫЕ СЧЕТЫ (АСАБІСТЫЯ РАХУНКІ) (PERSONAL RELATIONS) — цв., кашетир., 8 ч., 2246 м, 79 мин., в/э 20.IX.1982 г.

Др. назв. "Поражение".

Сц. А.Борин; реж. **Александр Карпов**; оп. В.Николаев; худ. В.Кубарев; комп. Е.Глебов; звукооп. В.Морс; втор. реж. В.Ивановский; втор. оп. В.Головня; монт. В.Шпиткова; худ.-грим. С.Михлина; худ. по кост. Н.Жижель; худ.-декор. В.Крупник; ред. Ф.Конев; дир. Р.Быховский, Н.Пальченок. В ролях: В.Спиридонов (Попов), Т.Ташкова (Наташа), В.Тарасов (Григорьев), В.Титова (Скопина), В.Эренберг (Никитинский), Б.Руднев (Нефедов); Т.Мархель (Вера Захаровна), А.Серский (Васильев), П.Юрченков (Азаров), В.Кремлев (Пархоменко), И.Мацкевич (Гайдуков), А.Борисов (Александр Михайлович), В.Кулешов (директор завода), В.Быков (Синицын); А Аржиловский, В.Грицевский, А.Гурьев, Н.Жуковская, А.Карпов, Г.Макарова, Т.Муженко, С.Михалькова, Г.Овсянников, Г.Рогачева, В.Савлуков, Е.Сидорова, В.Сичкарь, С.Турова, М.Федоровский, Р.Шмырев, Аня Бороненко, Саша Бондарь, Андрей Ефремов, Игорь Хотин.

Психологическая драма.

Экранизация по мотивам очерка А.Борина "Поражение".

Преподаватель вуза Константин Попов знакомится с Наташей Васильевой, которую принимает за студентку. Дома она расспрашивает отца, профессора Григорьева, на кафедре АСУ у которого работает Попов, о нем. Сама Наташа после окончания института зачислена педагогом на кафедру прикладной математики. Попов предлагает осуществить на практике свои идеи автоматизации производственных процессов, заключив хоздоговор с заводом "Красный витязь". Некоторые сослуживцы считают, что для него это способ "заработать диссертацию". Григорьев объясняет, что та уже отослана в Ленинград в Институт "Центравтоматика". Большинство кафедры поддерживает хоздоговор. Попов и Наташа вновь случайно встречаются, и он говорит, что это судьба. Наташа признается, что работает в том же институте. На даче Григорьева собирается вся семья: он сам, его жена Вера Захаровна, Наташа и ее муж Сергей Васильев, учившийся вместе с ней и распределенный на завод "Красный витязь" начальником отдела НОТ. Попов просит подключиться к выполнению хоздоговора кафедру прикладной математики. Наташа вызывается ему помочь. Попов обещает представить ее своему руководителю. Она сообщает, что Григорьев — ее отец. Попов в растерянности. У него возникает конфликт с сотрудником кафедры Нефедовым. Тот не понимает, зачем Попов так старается — карьеру делает? Попов отвечает утвердительно, но считает, что карьера — это категория нравственная и ее не надо путать с карьеризмом. Попов хвалит Григорьеву Наташу и предлагает оформить ее к ним на кафедру. Профессор сомневается: семейственность. Попов утверждает, что ради дела — можно. Директор "Красного витязя" утверждает разработку института. Участвовавший в совещании представитель "Центравтоматики" Гайдуков предупреждает Попова, что Григорьев с их директором — "закадычные" научные противники. Случайно зайдя к Наташе на экзамен, Попов обнаруживает, что талантливый студент Пархоменко сдает за неуспевающего Фомина. Случай обсуждается на заседании кафедры. Григорьев считает, что с Фоминым все ясно, а судьбу Пархоменко из-за одной глупости ломать нельзя. Однако Попов напоминает о завалившемся доме, который строил, наверно, какой-то "Фомин". Доцент Никитинский говорит: логика Попова столь безукоризненна, что ему становится страшно. Попов и Наташа начинают встречаться. Он говорит, что всегда боялся разоружиться перед женщиной, а сейчас потерял контроль, потому что



В.Спиридонов — Попов

любит ее. Васильев уходит от Григорьевых. Для внедрения АСУ на заводе нужно остановить конвейер. Васильев поддерживает Попова. Тот собирается уходить из института: семейственность. И жить они с Наташей должны у него: его смущает потеря независимости в профессорском доме. Нефедов ехидничает, что Григорьев готовит Попова на свое кресло. Тот звонит Наташе: он рад был бы жениться на ней, но не на ее отце, даче, машине, квартире; им лучше расстаться. Попов не приходит на пуск модернизированного конвейера. Поздравления принимает его друг Азаров. Попов вспоминает эпизод своего детства, когда он, по его мнению, проявил принципиальность. Он просит Григорьева отрегулировать отношения с "Центравтоматикой": не хочет быть битым в чужой драке. Григорьев объясняет, что у него давно с теми прекрасные отношения, и советует Попову лечиться. Тот едет в Ленинград, чтобы забрать диссертацию. Ничего не понимая, директор "Центравтоматики" звонит Григорьеву, который просит оказать Попову полное содействие, а самого его призывает не делать глупостей. На набережной в Ленинграде к удрученному Попову подходит Пархоменко, который теперь работает лаборантом и учится на вечернем, но считает, что Попов был прав относительно него: добро должно быть с кулаками.

"В фильме... есть своего рода "производственный" конфликт. Причем конфликт что ни на есть современный, даже злободневный. Попов ратует за сближение науки и производства... Однако авторы исследуют не конфликт, а характер героя. Что делает человека личностью? Прежде всего, утверждают авторы, нравственная позиция. Любая жизненная цель должна согласовываться с чувством совести, долга, человеческого достоинства, другими словами, с нравственным чувством. Каждый поступок должен быть подчинен нравственному началу. Именно так думает герой фильма. Именно это руководит всеми его поступками. Однако его максимализм иногда оборачивается жестокостью в отношениях с людьми... Доброта, понимание кажутся ему "лишними", ненужными качествами в характере делового человека. Он живет только разумом. Отсюда этот суровый личный счет, который он предъявляет себе и людям" (Сенчакова Г. Личные счеты // СКЗ. 1982. № 11. С. 13).

"В сегодняшней нашей реальности такими, как... Попов, любуются — герой жизни. В сегодняшнем нашем искусстве такие образы называют положительными — герой искусства... Однако... авторы фильма не так уж долго любуются своим героем... Что же случилось в его жизни?... Авторы фильма... утверждают на первый взгляд парадоксальное: в бедах героя повинна как раз его... принципиальность и излишняя, может быть, деловитость. Сейчас, в эпоху НТР, деловой человек нет-нет да и оказывается в ситуации "нравственного парадокса". Кинематограф уже это подметил: был инженер "со стороны" Чешков, был сталевар Лагутин... Эпоха НТР благоволит рациональным умам и рациональному образу жизни... Однако рациональность ума — прекрасное и нужное современному человеку свойство — породила своего рода опасную болезнь: рационализацию людских отношений, приведение их в полную и прямую зависимость от отношений служебных. К чести киноискусства надо сказать: оно едва ли не первым забило тревогу, попыталось установить точный диагноз болезни, виды ее проявления. Такую цель поставили перед собой и авторы [этого] фильма... Исподволь подступают они к болевой точке... Попов тверд в своих позициях и предельно прямолинеен в своих высказываниях... Добро должно быть с кулаками — это знает теперь даже ребенок... И я уверен: часть зрителей... на стороне [героя]... Но вот авторы картины ставят своего героя в трудную нелогичную ситуацию... Работать под началом тестя и рядом с женой — это в принципе безнравственно!.. На очереди еще один парадокс судьбы... Два непримиримых "врага"... начинают уговаривать Попова не отменять защиту... Эта ситуация — выше понимания, вне "железной логики" [героя]... Отец брошенной Наташи не только не мстит обидчику дочери, а напротив — желает ему добра. Выходит, эти люди живут... вопреки "оптимальным вариантам"?.. "Добро должно быть с кулаками". Попов верил этому завету... А получилось?.. Есть о чем подумать и нам, зрителям. Например, о том, что дефицит доброты, который мы порой ощущаем, возникает, вероятно, как раз от тех кулаков, которыми рационалисты порой пытаются защитить искомое добро. Добро должно быть прежде всего добрым. А кулаки — в порядке исключения" (Скворцов Ю. Дефицит доброты // СЭ. 1983. №2. С. 6—7).

"В авторские намерения входил... показ того, как этот человек не выдержал проверки на высокую нравственность, оказался неспособным любить, верить в людей, в справедливость. Решалась же эта нетрадиционная задача не столько путем исследования характера, сколько, по существу, его разрушением. Отказ от любимой женщины, от защиты диссертации из-за недостаточной мотивировки воспринимается как произвольная драматизация сюжета" (Бондарева Е. Экран и современность: Проблемы и герои // СБК. С.82—83).

Библиография: Акцурина Н. "Личные счеты" [Интервью с А.Карповым, В.Спиридоновым и Т.Ташковой] // СФ. 1983. № 9. С. 30; Крупеня Я. Асабісты рахунак да сябе і да людзей // МП. 11.XI.1982; Бондарева Е. Обретения и потери // СБ. 9.IV.1983; Бондарава Е. Пяць ракурсаў жыцця // МБ. 1983. № 6. С. 45—46; Бондарева Е. Современник на экране // Неман. 1985. № 6. С. 156; ВЗЭ. С. 52.

A psychological drama after A.Borin's sketch *The Telegram* about a young gifted scientist. Directed by A.Karpov, a famous director of the war generation. REVIEWS: first of all, the authors tried to explore the hero's character; at first he attracts by his energy, uncompromising position, but he is unable to love, believe in people and justice; he lives only by reason, hence this severe "personal score", but his radical attitudes, principled position and excessive businesslike manner turn into cruelty in relations even with one's close people: the practical man often finds himself in situations of the "ethical paradox" (like *The Man from the Outside* from I.Dvoretski's famous play); the epoch of the scientific and technological revolution produced a dangerous disease: the rationalization of human relations; the protagonist's character turned out to be set from the start and became contradictory; the authors destroy rather than explore it: he gives up the woman he loves, he refuses to defend his Ph. D., but because these actions are not adequately motivated they are regarded as an arbitrary dramatization of the plot; the director is more relaxed in dealing with other characters creating a very specific image of a scientific collective.

ПОЛИГОН (ПАЛІГОН) (THE TESTING AREA)

— обычн., цв., 14 ч. (2 сер.), 3653 м (1-я сер. — 1818 м, 2-я сер. — 1835 м), 129 (64+65) мин., в/э 21—22.II.1983 г.

Др. назв. "Звезды над полигоном".

По заказу Государственного комитета СССР по телевидению и радиовещанию.

Сц. В.Акимов; реж. **Владислав Попов**; оп. Э.Садриев; худ. И.Топилин; комп. В.Кондрусевич; звукооп. А.Васюк; втор. реж. Б.Берзнер; втор. оп. А.Калашников; худ. по кост. Е.Курмаз, Л.Торшина; мастера-грим. Я.Чехович, И.Мельникова; худ.-декор. В.Матросов; монт. В.Хантеева; ред. А.Кудрявцев; дир. В.Каган. В ролях: С.Варчук (Карпович), Г.Фролов (Белов), А.Клысенко (Романов), В.Сидоров (Лысков), А.Франскевич (Чернояров), Г.Дунаев (Рыбаченок), А.Диденко (Крестовский), В.Кулешов (Лукашин), В.Янковский (Внуков), В.Катовицкий (Примак), А.Иванов (Майборода), Л.Лужина (Антонина Павловна), М.Устименко (Нина), Н.Волчек (Люся); С.Вилькин, Ю.Вутто, А.Гурьев, К.Жоламанов, В.Зудин, Н.Курсевич, Ю.Малков, М.Матвеев, О.Мирошников, С.Михалькова, В.Осветинский, Г.Папуга, Т.Попова, В.Попков, А.Рахленко, Ф.Сергиенко, Е.Скиданов, В.Шалкевич, Ира Кибалова.

Телефильм.

Экранизация по мотивам повести белорусского писателя Алеся Жука "Звезды над полигоном" (1976).

Командир дивизии Лукошин спрашивает у командира полка Крестовского, почему командиром офицерских сборов тот собирается назначить майора Звягинцева, а не подполковника Белова? Тот объясняет: у Белова предельный возраст и нет высшего образования. Лукошин настаивает на его кандидатуре: в дивизии говорят о "школе Белова" да и старый конь борозды не портит. На сборы прибывают лейтенанты запаса Карпович, Лысков, Рыбаченок и другие. Назначив Белова и капитана Романова соответственно командиром сборов и его заместителем, Крестовский требует скорректировать план и форсировать строевые занятия: на всю подготовку отведено три месяца. Белов говорит жене Антонине Павловне о скорой отставке из-за отношения Крестовского. Та упрекает мужа: в свое время он не пошел в академию. Тот отвечает, что комбат — это его место. Молодым лейтенантам показывают хронику вьетнамской войны, действий американских солдат. Белов говорит, что это лицо современной войны и те, с кем, может быть, придется воевать, хотя советская армия этого не хочет. В перерыве занятий на полигоне он беседует с Карповичем. Тот считает, что в современной войне не будет победителей. Белов соглашается, но добавляет: их учат быть сильными, выносливыми, чтобы они могли выйти из любого пекла и не дать жизни остановиться. На занятиях Белов показывает, как бросать гранату, чтобы не попасть под осколки, и вызывает добровольцев. Выходит Карпович: все равно умирать! Белов берет не его, а Рыбаченка. С ним идут Белов и Романов. Волнуясь, Рыбаченок роняет гранату с вырванной чекой. Романов, подхватив, бросает ее, а Белов прикрывает Рыбаченка, а потом дает ему возможность исправить ошибку. Задание выполняют и все остальные. Когда доходит очередь до Карповича, тот требует, чтобы ему разрешили идти одному: задета его честь офицера. Все проходит нормально. Лейтенантов привозят к мемориалу героев Великой Отечественной войны, и они находят на памятнике свои фамилии. Белов выговаривает командиру взвода Черноярову, что тот забывает давать солдатам личное время, и обещает перевести в разведку, только если тот учтет это замечание. Во время занятий по стрельбе из танка (за которыми наблюдает Крестовский) Лысков, не сумев разрядить орудие, докладывает Карповичу, что вытащил снаряд, и при движении происходит самопроизвольный выстрел. Снаряд едва не попадает в командный пункт: вылетают стекла, гаснет свет. Крестовский перед строем распекает Лыскова, делает замечание и Белову. Карпович часть вины берет на себя. Приехавший на полигон Лукошин говорит молодым офицерам, что этот случай должен стать для них уроком, что армия — это тяжелый труд, что завтра они разъедутся по частям и будут учить солдат тому, чему их здесь научили.

Карпович, оставленный служить в батальоне Белова, дежурит в казарме. Замкомвзвода докладывает, что комвзвода Чернояров перед уходом в отпуск забыл выписать увольнительную солдату Примаку, а у того мать в



Кадр из фильма

больнице — недалеко, в поселке. На КПП Чернояров, получивший квартиру и едущий за женой, встречает Примака: дежурный отпустил его без увольнительной. Чернояров оправдывается перед Романовым: Примак не обращался к нему. Но тот отчитывает Черноярова: какой же он командир, если его солдат обратился к чужому. Белов выговаривает Карповичу за неоформление увольнительной. Карпович принимает взвод Черноярова. Тот вскоре приезжает с женой Люсей и отмечает новоселье. Начинаются учения. Солдаты взвода Карповича окапываются. Белов хвалит его за выбор позиции. Замкомвзвода приказывает солдату Внукову сменить солдата Майбороду в охранении. Примак просится у Карповича сбегать позвонить: сегодня матери делают операцию. Карпович не разрешает: служба есть служба — идут учения. Офицер-посредник докладывает Крестовскому, что вскрыта оборона первого батальона и сведения переданы в штаб "противника". Тот сообщает Белову о случившемся. Белов меняет дислокацию батальона, поставив в боевое охранение взвод Карповича. По просьбе того Романов узнает о состоянии матери Примака. Белов ставит задачу Карповичу: не допустить разведку "противника" и внезапное нападение на оборону батальона. Сменив Майбороду, Внуков обнаруживает пропажу импортной зажигалки, и бежит за ней. Взвод ведет бой с танками "противника". Карпович докладывает Белову об этом, о подходе основных сил "противника". Тот приказывает ему отходить. Но офицер-посредник считает, что взвод уничтожен: танки обошли его позицию. Белов сообщает Карповичу по рации, что взвод задачу выполнил —заставил "противника" преждевременно развернуть свои главные силы. Карпович говорит об этом солдатам и передает Примаку, что операция у его матери прошла успешно. Белов отчитывает Внукова за то, что тот самовольно покинул пост: в настоящем бою он расстрелял бы его, как труса. По шоссе идет взвод Карповича. Лейтенант командует равнение на мемориал.

"...Фильм этот не обладает особым режиссерским изыском, красочностью и метафоричностью киноязыка, снят... намеренно просто, да и сюжет его несложен. Но что же заставляет мысль вновь и вновь обращаться к нему, что продолжает волновать?.. Авторы фильма... и, конечно же, актеры, среди которых первым назову Г.Фролова, создавшего психологически глубокий, при внешней скромности и сдержанности, образ... оказались верны поэтическому строю повести, ее духу... Мы привычно говорим: армия — это школа жизни... Эту "школу", максимально стремясь приблизиться к действительности, и показывает фильм" (Винчи Л. Звездный полигон // Известия. 28.II.1983).

"Карціна нагадвае многія падобныя творы, дзе героі не індывідуалізаваны, а з'яўляюцца экраннымі рупарамі аўтарскіх ідэй, персаніфікацыямі "дабра і зла". Гэта, па сутнасці, не мастацкія творы са шматграннасцю абмалёўкі характараў і атмасферы дзеяння, а фільмы-інструкцыі, блізкія па стылістыцы да так званых "агітпрапфільмаў", што выпускаліся з дыдактычнымі мэтамі ў 20—30-я гады" (Нячай В. Галоўная формула поспеху // МБ. 1983. № 6. С. 51).

Библиография: Русяев И. Знакомо и дорого // КЗ. 27.III.1983; Бондарева Е. Обретения и потери // СБ. 9.IV.1983; Попов В. Смотр телевизионного кино // СК. 9.X.1983; Левин В. И в жизни, и в кино // СК. 11.XI.1984.

A TV film after the Belarusian writer A.Zhuk's story *The Stars Over the Testing Area* about reserve officers who are summoned to their periodic training. REVIEWS: the film was made in an intentionally simple manner, its plot is not complicated but there is an inner plot about simple truths that turn out to be not so simple when they are tested; the army is shown as a school of life, but the film deals not only with the army: each person has his/her own testing area; for all outward unpretentiousness and restraint a psychologically deep character of the commander of the training camp was created; military viewers pointed out that the commanders in the film are well-made collective characters; the film is illustrative, the characters have got

no individuality, they are the mouthpieces of the authors' ideas personifying "good" and "evil"; in fact, this is not a work of art but an instruction film close to the so-called "agitprop" films of the 1920-30's.

С КОШКИ ВСЕ И НАЧАЛОСЬ... (З КОШКІ ЎСЁ І ПАЧАЛОСЯ...) (THE CAT WAS THE BEGINNING OF EVERYTHING...) — цв., обычн., 8 ч., 2028 м, 73 мин., в/э 17.VI.1983 г.

Др. назв. "Все наоборот".

Сц. Ю.Томин; реж. **Юрий Оксанченко**; оп. А.Бетев; худ. В.Шнаревич; песни В.Кондрусевича, Э.Ханка; стихи М.Танича; комп. В.Кондрусевич; звукооп. Н.Веденеев; втор. реж. В.Ивановский; втор. оп. П.Кривостаненко; худ. по кост. А.Грибова; худ.-грим. Б.Михлина; монт. В.Ивановская; ред. И.Кавелашвили; дир. А.Захорошко. В ролях: Лена Шабалина (Галка), Алеша Поспелов (Юра), Сережа Алексеев (Славик), Г.Белозерова, Т.Решетникова, С.Суховей (мамы), А.Грачев, Ю.Николаев (папы), Л.Румянцева (учительница), Е.Крыжановский (практикант), Р.Маркова (соседка), В.Ильичев (дядя Сережа); Л.Дементьева, С.Михалькова, Н.Розанцева, А.Равикович, Е.Сидорова, И.Смушкевич, Юра Антипкин, Оля Дереж, Жанна Донец, Дима Карпук, Миша Корик, Юля Максимова, Таня Мартынова, Саша Малевич, Игорь Молчан, Ира Яницкая, Наташа и Саша Стратан, Сережа Свиридович.

Детский комедийно-приключенческий фильм.

Экранизация по мотивам повести Ю.Томина "Нынче все наоборот" (1968).

По дороге в школу Славик, бросив камнем в дворовую кошку, разбивает окно. У его друга Юрки тоже проблемы: когда он ловил соседкиным пылесосом мух, тот упал и теперь не работает. Ребята переживают. Славик предлагает подраться: скажут родителям, что напали хулиганы, — те пожалеют и простят. Но драки не получается: нет злости. От одноклассницы Галки они узнают, что та сварила по рассеянности вместо яйца папины часы. Вместе они придумывают, как выйти из положения. Галка предлагает вообще не слушаться взрослых: тогда они ничего не смогут им сделать. Ребята решают попробовать. Посланный матерью извиниться, Юрка ударяет соседку дверью (она подслушивала), сбрасывает в коридоре их комунальной квартиры вещи со стены, разбивает зеркало и радиоприемник. Славик в ответ на укоры матери заявляет, что не будет больше подчиняться ей, делать уроки, и сбегает от вернувшегося из командировки отца. Мама Гали не ругает ее, но та все равно не намерена больше считаться с родителями. Встретившись, приятели рассказывают друг другу о своих "достижениях". Галка считает, что с родителями они справились, теперь надо идти в школу. Появившись в конце урока, который ведет практикант, они отказываются отвечать и фактически срывают занятия. После его ухода они объясняют своей учительнице, что решили не выполнять никаких приказаний. Та предупреждает, что этим они принесут вред только себе. Ребята объясняют одноклассникам свое поведение. Потом они развлекаются в городке аттракционов. Папы Славика и Гали безуспешно пытаются воздействовать на детей. Юрка случайно встречается с практикантом, и они выясняют, что оба невезучие. Юрка рассказывает о своих проблемах, и практикант предлагает ему помощь. Отказавшись от урока физкультуры, ребята узнают от учительницы, что спрашивать их в школе



С.Алексеев — Славик, В.Ильичев — дядя Сережа

больше не будут, с родителями она тоже побеседовала, но удивлена, как они умудрились поссориться со всем классом: их не хотят брать в летний поход, потому что там нужно помогать друг другу, а на них надежды нет. По просьбе родителей Славика, которые якобы в отъезде, с ним живет их приятель дядя Сережа. Он изображает себя отпетым эгоистом, и в качестве хозяина делать все приходится Славику. Мама Гали плачет, папа спрашивает, как им жить дальше? Они мирятся. Практикант чинит все разбитое и поломаное Юркой. Славик, не выдержав, сбегает от дяди Сережи и рассказывает друзьям, что тот других за людей не считает. Юрка заключает: как и они. Друзья вспоминают, что с ними случилось, и понимают, что "эксперимент" надо заканчивать.

"...Аповесць... давала магчымасць для эксцэнтрычных сюжэтных сітуацый... Здавалася б, ёсць неабходная завязка для камедыі. Але не хапае нейкай лёгкасці, іскрыстасці, сапраўднага гумару, каб можна было назваць фільм удалым. У ім ёсць сякія-такія смешныя моманты, але па меры развіцця сюжэта сцэны ўсё больш і больш паўтараюць адна/адну, бацькі выглядаюць нецікавымі рэзанёрамі, гумар губляецца, і гледачу становіцца сумна" (Нячай В. Галоўная формула поспеху // МБ. 1983. № 6. С. 51).

"Мораль налицо. И надо сказать, что там, где авторы не разжевывают прописные истины, фильм заметно выигрывает, как, например, в истории с дядей Славика. Несмотря на юный возраст... исполнители главных ролей... естественно воплотили режиссерский замысел в образах симпатичных, хотя и эгоистичных детей... В фильмах для детей взрослым часто отводится бледная роль некоего фона... [Вот и здесь они выполняют] чисто служебные функции связок в сюжете. Запоминается, быть может, только живой фрагмент — урок, который ведет студент-практикант... В фильме заняты признанные актеры... И дело, конечно, не в том, что кто-то из них не "выложился" до конца или сэкономил на таланте... Причина — в слабости драматургического материала, заданной в нем сюжетной рыхлости, схематичности многих коллизий и сцен. Потому и получились они хотя и правильными, но невыразительными, а подчас и фальшивыми в художественном отношении. Что-то вроде рыбьего жира: питательно, но не вкусно. О вкусах, конечно, не спорят. Но, думается, именно он изменил авторам в ряде комических сцен" (Иванов Т. Снова — дважды два? // ЗЮ. 20.VI.1984).

Библиография: Бондарева Е. Обретения и потери // СБ. 9.IV.1983.

A children's adventure comedy after Yu.Tomin's story *Today Everything Is Upside-Down*. REVIEWS: the story enabled to create eccentric situations, there was the necessary plot for a comedy, but the film lacks lightness, airiness, genuine humor; the children who play the main parts are natural and charming; the adults fulfill only formal functions of the connecting links in the plot and look like philosophizers; the reason for this is not the actors but the weaknesses of the dramatic composition, the flabbiness of its plot and its schematic nature.

ЧУЖАЯ ВОТЧИНА (ЧУЖАЯ БАЦЬКАЎШЧЫНА) (THE LANDS OF OTHERS) — цв., обычн., на бел. языке, 9 ч., 2437 м, 91/86 мин., в/э 3.X.1983 г.

Сц. А.Лапшин; реж. **Валерий Рыбарев**; оп. Ф.Кучар; худ. Е.Игнатьев, А.Верещагин; комп. П.Альхимович; звукооп. С.Чупров; втор. реж. В.Ковальчук; втор. оп. В.Жилевич; худ. по кост. И.Гришан, Т.Федосеенко; худ.-грим. Л.Хохлов; худ.-декор. Г.Федоров; монт. П.Фираго; ред. Р.Романовская; дир. В.Фираго. В ролях: А.Дружкин (Митя), Н.Бражникова (Алеся), В.Поляков (Импoль), В.Гостюхин (Литовар), Л.Черняева (Христя), С.Станюта (Мондриха), А.Бендова (немая Евка), П.Кормунин (дядька Ладимер), В.Гоголев (старый Корсак), С.Пятронайтис (Царик), О.Белявская (Чеся); Д.Бартосик, В.Брысач, Л.Баранчик, Р.Волчек, Т.Гланц, Г.Доля, Б.Ландау, Г.Ландау, Н.Мицкевич, А.Полозков, А.Федоров, Ю.Саевич, М.Амельянович, Ю.Ярашавичюс.

Кинороман.

Экранизация по мотивам романов "Чужая бацькаўшчына" (1978) и "Год нулявы" (1983) белорусского писателя Вячеслава Адамчика.

Приз "Надежда" В.Рыбареву "за лучший режиссерский дебют", приз Е.Игнатьеву и А.Верещагину "за лучшее художественное оформление" на XVI ВКФ (Ленинград, 1983).

Мужики копают яму для взбесившегося коня Корсаков. Отец и маленький Митя плачут. Коня выпускают из конюшни, и он падает в яму... Митя размышляет, что детство его было невеселым, но все равно вспоминается родной уголок, где он рос, познавал себя, начало человеческой жизни... Западная Беларусь, 1938 год. Знакомый кочегар из местечка представляет Митю рабочему-социалисту Царику как способного парня, пишущего стихи на белорусском языке. Царик хвалит, что он не отрекается от родного языка. В деревне Вересово на вечеринке в хате Корсаков с их родственницей юной Христей заигрывает батрак Импoль. Литовар дерется с братьями Репками... Митя размышляет: с осени поползли слухи, что его старшая сестра Алеся Мондрая, овдовевшая три года назад, "любится" с Импoлем; Митя жалеет, что жизнь сестры не удалась... Импoль и второй молотильщик, дядька Ладимер, работают в гумне Мондрых. Алеся собирается на мельницу и берет Импoля с собой. Там он рассказывает о себе: мать после смерти отца с трудом отсудила у деверя клочок неплодородной земли; после ее смерти и женитьбы старшего брата Импoль не хочет возвращаться туда. Алеся предлагает остаться с ней и обещает, что земля Мондрых будет принадлежать им. Царик говорит с Митей о необходимости учебы — для самосознания, о родине — Беларуси. Митя с Литоваром выпивают в местечке в чайной, и Литовар размышляет, не уехать ли ему куда-нибудь. По дороге домой Митя снимает приклеенную на дереве листовку. Литовар советует ему не соваться в политику, да и что нового он узнает: война приближается — это знают все. Дома отец ругает Митю: приходили полицейские, учинили обыск. Уезжая от Мондрых, дядька Ладимер говорит Алесе с Импoлем, что они хорошая пара. Митя читает родным газету: Чехия и Моравия оккупированы Гитлером, Албания — итальянцами. Старый Корсак считает, что сначала у них будут советы, а потом немцы. Алеся говорит отцу, что хочет переписать завещание на себя: войны приходят и уходят, а людям надо жить. В местечке происходит инцидент в автобусе: парень бьет старого еврея. Шофер выталкивает парня из автобуса. Среди других людей на площади Митя наблюдает за происходящим. Бывшая одноклассница Чеся спрашивает: учится ли он? Митя отвечает, что ходит на заработки. Та сожалеет: он такой способный. Митя просит разрешения писать ей. Алеся требует от свекрови переписать завещание. Мондриха отказывается: Алеся "крутит" с Импoлем — что будет с немой Евкой, младшей дочерью Мондрихи? Алеся отправляет больную Мондриху в гумно: ей надо вымыть хату перед



А.Дружкин (слева) — Митя

Пасхой. Парни из Вересова подрабатывают на железной дороге. Литовар и Юзек Репка гибнут, очищая цистерну и забыв открыть вентиляционный люк. Мондриха вспоминает... Ей 17 лет. Работая на прокладке шоссе, она влюбляется в бригадира Гарасимца. Она ничего не помнила, никого не видела, кроме него... Мондриха умирает... Митя размышляет, что жалел сестру, но не мог понять тогда, что она больна любовью... Алеся делится с братом: замуж пошла не любя, избавилась от ребенка; теперь она ничего так не хочет, как здорового ребенка от Импoля. Кочегар сообщает Мите, что Царик в тюрьме. Митю ругает отец: пришла повестка в полицию. В участке полицейские Бубель и Гура показывают Мите его тетрадку со стихами. Гура спрашивает: он из тех, кто ищет Беларусь? Митя отвечает, что ее не надо искать: она под ногами. Гура говорит — и никогда наверху не будет. Они бьют Митю. На крестинах у родственников пьяные Импoль и Христя уединяются. Избитый Митя возвращается домой, падает обессиленный... Митя размышляет: неужели он погибнет, растает, как дым, в этом бесконечном мире и никто не будет знать, чем он жил, что думал, что делал?.. Алесе сообщают о Импoле с Христей. Она застает их вместе, возмущается. Христя говорит: все знают, что Алеся убила свекровь. Импoль добавляет: Алеся ему надоела... Митя размышляет: он пошел в мир, не зная, что скоро жизнь переменится... На станции Митя видит на соседнем пути в вагоне арестованного Царика. Поезд Мити отправляется, а на перроне остается Митя-мальчик.

"...Рэжысёр... свядома схільны да акрэслена пэўнай візуальнай эстэтыкі... Я назвала б такую паэтыку дакументальна-метафарычнай. Абапіраючыся на дакладныя рэаліі канкрэтнай гістарычнай эпохі, В.Рыбараў паказвае рэальнасць як быццам праз калодзеж часу альбо праз павелічальнае шкло паэтычнай вобразнасці... Такая стужка магла быць створана менавіта на пачатку 80-х гадоў, з улікам вопыту дасягненняў сучаснай паэтыка-аналітычнай прозы... У фільме дакладна перададзена... атмасфера замаруджанасці жыцця, якое ўспрымаецца амаль як невыноснае. Разам з тым жыве ў самой гэтай атмасферы і пастаяннае ўнутранае адчуванне хуткіх перамен... Усе падзеі быццам убачаны вачамі Міці... Таму і закадравыя маналогі Міці, — як пастаянны роздум пра сэнс жыцця, пра сваё месца ў ім, пра будучыню... Калі ў рамане... Міця быў адным з некалькіх галоўных персанажаў, то тут ён стаў цэнтральным. Адсюль асаблівая паэтыка-задуменная інтанацыя... А.Дружкін — дэбютант у кіно... шчыры і праўдзівы ў перадачы душэўнага стану свайго героя. Праўда, яму даводзіцца часцей заставацца сузіральнікам, чым быць актыўным удзельнікам падзей. Асноўнае ж развіццё канфлікту звязана з Алесяй... Атмасфера сялянскага побыту часам выглядае амаль дакументальнай, праўдзівай да дробязей, і разам з тым — паэтычна ўзнёслай, як на палотнах мастакоў... Як у

жывапісных нацюрмортах, рэчы набываюць эстэтычную каштоўнасць... яны "жывуць" сваім самастойным жыццём, адухоўленыя назіральным мастаком... Члены здымачнай групы імкнуліся да максімальнай дакладнасці і рэалістычнасці кожнай дэталі ў абстаноўцы, касцюме, грыме. Адпраўным момантам служылі дакументальныя фотаздымкі канца 30-х гадоў... Н.Бражнікава надзвычай натуральная ў ролі сваёй гераіні: па-сялянску паважная, стрыманая, павольная ў рухах, прывабная ў сваёй нетаропкай грацыі. Партрэты Алесі часам... нагадваюць жывапісныя палотны... Выдатна сыграла... С.Станюта... Старая Мондрыха, па сутнасці, паказана ў фільме ў нямногіх эпізодах. Ды адзін з іх робіць асабліва вялікае эмацыянальнае ўражанне. Гэта споведзь-успамін... Вузкі прамень святла разрывае цемру ў гумне, дзе ляжыць Мондрыха, выхоплівае твар старой. Паволі камера ад'язджае, рысы твару жанчыны становяцца амаль няўлоўнымі ў вузкім промні святла. А голас старой гучыць даверліва і шчыра і таксама паволі быццам растае ў паўзмроку... Фільм пабудаваны як мазаіка кароткіх сцэнак, своеасаблівых навел. Майстэрства рэжысёра праяўляецца ва ўменні пранесці праз усё дзеянне адзіную тэму, адзіную ідэю... Карціна цэласная па стылі, усе выразныя сродкі з'яднаны ў ёй, каб перадаць, як у складаных гістарычных умовах, у часы сацыяльнага і нацыянальнага прыгнёту, не згасае прага народа да шчасця, да свабоднага жыцця... Фільм канчаецца як бы на высокай абарванай ноце — катарсіс не наступае" (Нячай В. На скрыжаванні дарог // ЛіМ. 28.I.1983).

"За мгновенье до удара полицейский спросил: — Землю белорусскую шукаешь? Прежде чем кулак полицейского сбил его на пол, Митя успел ответить: — А чего ее шукать — она под ногами..." Этот чисто "литературный" штрих в картине, насквозь кинематографичной и совершенно не "литературной" по языку, вдруг завершает всю киноконцепцию. Земля под ногами — камертон фактуры, цвета и тона... Глубокие коричневые тона держат всю гамму; зеленое и желтое проступает из глубины, но нет ярко-синего, ярко-красного, нет ярких поверхностей, нет "раскраски вещей" — есть ощущение их старой живой фактуры: дерева, сена, крестьянской выношенной одежды... Абсолютная достоверность... утвари, обстановки. Ощущение старой белорусской деревни — как этого добьешься в павильонной "выгородке"? Валерий Рыбарев снимает не в павильонах, он снимает в старых крестьянских избах. Широкоугольный объектив протискивается из угла в угол, подолгу застывает на общих планах, чтобы мы могли рассмотреть детали, предметы, едва высвеченные скудным светом из маленького окошка... события монтируются внутри кадра без склеек, долгими проходами, долгим движением по реальным интерьерам... Земля под ногами — это у Рыбарева весь ритм киномышления... Его интересует реальное время, и он его переносит в фильм... Время живой жизни. Время предгрозовое, предвоенное. Земля, раздираемая в борьбе: родная земля — чужая вотчина. Но другой нет — только эта... Принцип типологического отбора: профессиональные актеры должны органично смотреться в среде. В фильме они играют рядом с непрофессиональными, и не только в массовках — грань не ощущается. И еще одна грань не ощущается: стык между игровыми сценами, где рассказывается о внутрисемейной драме в крестьянском доме Мондрихи, — и сценами в поселке, на станции, где бурлит и готовится к драке большой мир. Тут мы подходим к самому... интересному пункту в режиссерской концепции Рыбарева: общие планы он ставит так, что у вас возникает ощущение старинной фотографии. Даже не кинохроники (хотя этого следовало ожидать: Рыбарев пришел в художественное кино из кинодокументалистики); но он пошел дальше, глубже; для него эстетика старинного фото — принцип художественного киновидения, причем современнейшего! Дело даже не в том, что все выверено: улица 1938 года, одежда прохожих, вид экипажей; тут интересен сам тип съемки: долгий общий план "с треноги", вглядывание в подробности, разбросанные по фронту кадра. И опять-таки — тональность. Старый "вираж". Коричневатая, желтоватая фактура этих дагерротипий, тонко сходящаяся с тональностью игровых сцен... Нас интересует не течение внешних событий... и не результат, хорошо известный из истории. Нас интересует жизнь, которая проходит и исчезает в небытии. Нам хочется остановить ее на последнее мгновенье. Мы знаем, что несправедлива, страшна, полна горечи жизнь западных белорусов под предгибельной польской властью. И все-таки вместе с Рыбаревым мы вглядываемся в нее со сложным чувством любви и боли. Потому что у Мити не будет другой молодости... Один кинотеоретик писал, что тайна кино не в том, чтобы динамизировать реальность или акцентировать ее смысл, а в том, чтобы не отдать забвению ее неповторимое течение. "Мумифицировать время". Вот это и делает... В.Рыбарев... Он вглядывается в жизнь так, как мы вглядываемся в старинные снимки... [и] вещи" (Аннинский Л. Земля под ногами // Кино [г.Рига]. 1983. № 9. С. 6).

"*Композиционно в кинопроизведении происходит нарастание двух контрастных тем: становления личности и распада, разрушения. Две самостоятельные сюжетные линии — Алеси и Мити — сосуществуют в фильме не параллельно, а в тесной взаимосвязи, некоем причудливом переплетении — единстве противоположностей. Духовный конфликт в фильме — во внутреннем соперничестве меркантильного мира... и мира высокой поэзии... когда боль Родины... воспринимается, как личная боль. Алеся... порождение уходящего, изживающего себя образа жизни, собственнического быта. Даже любовь не украшает Алесю. Ее чувство к Имполю, страстное, всепоглощающее, предельно деформирует ее натуру, уничтожает остатки человечности. Яростно проявляются в ней хищнические интересы, корыстные вожделения... И дом, и земли, и Импаль — все принадлежит только ей. Социальная значительность образа — в узнаваемости типа, его классовой принадлежности. Собственница по своим душевным устремлениям, Алеся последовательно идет к своему краху. Социальные мотивы могли бы прозвучать сильнее, ярче, современней, если бы не однозначность в трактовке образа актрисой, наделившей ее чертами этакой местной "леди Макбет"... А.Бендова... очень выразительна, пластична. Бессловесности своей героини она нашла пронзительные аналоги во внутренней напряженности, особой выразительности глаз, живущих, страдающих. Бендова добилась того, чего, пожалуй, не хватило в фильме некоторым другим актерам, — она преодолела некоторую статичность, заданность режиссерской трактовки. Ее Евка и старая Мондриха Стефании Станюты — живые души в этом заторможенном мире... Но режиссерская трактовка, манера повествования... не совсем точны в смысловых акцентах. Стремление к ассоциативному изобразительному решению на основе живого, конкретного, достоверного драматургического материала породило некоторую декоративность, перенасыщенность деталями и нюансами самостоятельного звучания" (Пушкина М. В земле наши корни // ВМ. 13.X.1983).*

"Режиссер... удалившись от сценария, приблизился к творчеству писателя в такой степени, когда речь может идти о материализации словесного творчества... Оптика художественной честности в данном случае выбирает и приближает к нам само время, а не его драматургическое переосмысление. Но ведь и в произведениях писателя жизнь также не складывается в локальный сюжет, выхваченный умелой рукой романиста, а течет подобно реке, переливаясь из одного события в другое. Герой же такого произведения, конечно, сама личность свидетеля, участника времени — то есть личность художника. Вот почему и в фильме на первый план выдвигается герой думающий, ищущий свой путь в жизни. Вот почему сцепление событий — это сцепление мыслей и событий, которые формируют внутренний мир, а они далеко не тождественны внешне динамичным, активным действиям... Актеры в этом фильме достигают своей цели, следуя режиссерской концепции, — реалистического отображения жизни... Все они вплавлены в среду... У этого фильма есть своя мелодия, тембр которой — скрипка. То взвизгивающая по-деревенски, то хватающая за душу пронзительной тоской мелодия. Однако главное в

фильме — его ритм. Тот ритм, который делает его одновременно и таким достоверным, потому что равен ритму реальной жизни, и таким затрудненным для массового зрителя... И все-таки, как доказывает история кино, художественная правда имеет по сравнению с привлекательной киноиллюзией то преимущество, что со временем не устаревает... Такой ритм и такое отношение ко времени создают то особое настроение, атмосферу, из которой "вырастает" зримая реальность прошедшего времени... В фильме много примет "авторского присутствия"... Вечереет, крестьянская семья сидит за простым ужином. Все обыденно и просто. Но каким глубоким по тону колоритом окрашена эта картина, как композиционно увязаны все фигуры, напоминающие жанровые полотна голландских живописцев. Движение от бытовой достоверности к художественной образности свойственно лучшим фрагментам этого фильма. Так и образ "чужой родины" возникает не из нарочито выразительных подробностей, а из слияния словесного, изобразительного и музыкального ряда... Создатели [фильма]... подошли вплотную к проблеме воссоздания национального своеобразия мировосприятия художника, более того, характера народа. В чем же это своеобразие, отличие белорусского кино, обратившегося к яркому произведению национальной литературы, от других национальных кинопроизведений? Видимо, в тех же компонентах, которые выделяют работы грузинских кинематографистов, узбекских, украинских... В ритме, в психическом складе, восприятии реальности и времени, в своеобразии национальной истории, формирующей характер народа, в природном колорите. Создатели фильма стремились выразить, уловить эти черты. Не во всем это им удалось. В фильме существует некая сюжетная оборванность, неспаянность эпизодов, вызванная все тем же "прокрустовым ложем" сюжетной драматургии... Не всегда выдерживается четкое деление, заданное самими авторами: жизнь и быт местечка в тонах пожелтевших фотографий, а внутренний мир героя, его впечатления — в цвете. Здесь многое переплетается, переходит одно в другое: от документальной стилистики к живописному, колористически насыщенному изображению. Причем по степени документальности воссоздания реальности есть в [фильме]... удивительные фрагменты. Один из них — "хресцьбіны"... Изобразительная стилистика "Бацькаўшчыны" — одна из самых выразительно мощных его особенностей. Это сращение документального и художественно-изобразительного воспроизведения реальности. Не случайно в этом же направлении ведется "исследование времени" в современном мировом кино... Эта жажда проникновения во время — своеобразная реализация мечты о "машине времени" — присуща сегодня наиболее интересным достижениям кинематографа. Кинематограф, говоря образно, занимается реставрацией времени. В.Рыбарев в своей первой работе также стремится исследовать микроскопию времени, его "живой срез". Стоит ли говорить, что одна из особенностей национального своеобразия произведения заключена в его языковой материи, языковой стихии. И художник, который пренебрегает такой важной краской, заранее обедняет произведение. Сегодня мы все чаще с экрана слышим живую речь, которая дублируется тактично закадровым переводом. Мы слышим и музыку языка, и понимаем смысл сказанного... [Картину] надо смотреть и слушать на белорусском языке, ибо именно он придает всему фильму завершенность и убедительность... В белорусском кино наметилось движение к лучшим произведениям национальной литературы. Именно такая ориентация на литературу способна творить серьезные произведения искусства. Фильм... подтверждает, что такой контакт возможен и необходим... Судьба его будет непростой. Прежде всего потому, что его воздействие избирательно. Фильм ищет своего зрителя, принимающего систему видения его создателей" (Тюрина Т. Колодец времени // ЗЮ. 22.XI.1983).

"Як заўсёды, арганічны У.Гасцюхін... Рэзкія рысы твару, рашучыя рухі, дурнаваты смех арганічна зліваюцца ў вобраз недалёкага, настырнага, але адкрытага і ў нечым нават прывабнага чалавека. Значна перайначаны вобраз Міці. Ён... робіцца ў пэўнай ступені ўвасабленнем аўтара... Героеў фільма нельга традыцыйна падзяляць на галоўных і другарадных. Ролі адрозніваюцца аб'ёмам, але не мерай завершанасці... Рэальнасць гістарычнай фактуры не з'яўлялася механічна, сама сабой. Апаратар... амаль увесь фільм зняў караткафокусным аб'ектывам, бо ён дае магчымасць рэзкага адлюстравання прадметаў ў кадры на ўсю яго глыбіню. Вобразы прасторы атрымалі аб'ёмнасць, а праўда жыцця была не толькі праўдай першага плана, а вымяралася і ў глыбіню... Пейзаж у фільме мае таксама вялікую вобразную нагрузку... Раз-пораз падае на зямлю і зноў гадымаецца збіты ў пастарунку Міця. Падаючы на балотную мокрадзь, ён зноў і зноў адчувае навобмацак сваю зямлю, сваю Беларусь, якая "заўсёды была пад нагамі і ніколі наверсе", як сказаў паліцыянт. І сам ён, збіты нагамі, зноў і зноў апынаецца "ўнізе". Вобраз прыніжанай зямлі ў гэтым жа эпізодзе атрымлівае далейшае развіццё. Пачынае ісці снег, белыя пісягі дратуюць неба. Падае Міця, застаецца ляжаць на далёкім плане, нібы раствараецца ў гаючай прасторы, зліваецца ў пакутах з роднай зямлёй, яна закрывае, хутае яго крыламі ветру і снегу. І тут захоўваюцца эстэтычныя заканамернасці, непарушнае застаецца крэда: вобраз здабываецца з фактаў самой рэчаіснасці" (Ратнікаў Г. На ростанях // МБ. 1983. № 11. С. 40—41).

"И Митя... и другие персонажи проделывают в рамках сюжета сходный путь, общий маршрут. Они стремятся куда-то вне, за пределы наличного, теперешнего бытия, не ведая о грядущих испытаниях. И первая сцена фильма — будто ключ к нотной строке. Здесь этот "маршрут" представлен обобщенно, символически... Сыплются на лошадь комья — так похоронен порыв, необузданность, неукротимость... "Маршрут" как бы повторяется в судьбе... Литовара... Неугомонный, необузданный нрав парня удушен, погублен... В романе... прямо сказано, что в стихах юноша создает иной мир, который справедливее, лучше, добрее настоящего. В конце картины, зверски избитый... бредет Митя домой. И, не дойдя, падает в поле. Родная деревня виднеется вдали — безмолвная и безучастная. Никто не спешит на помощь поэту, не сострадает ему. Не в полиции, когда пинали сапогами, а здесь, на поле, переживает герой свою катастрофу. Вымечтанный мир так и остался видением —никому не известным, непонятным. И горько звучит закадровый монолог Мити, что хотел он писать стихи, хватающие за душу, такие, чтобы "у людей заходилось сердце". Но поражение Мити не окончательно. Он уезжает, чтобы все равно нести свою правду, передать ее людям. Оба главных героя здесь — фигуры традиционные... знакомы по многим фильмам и книгам. Значение ленты... в том, как они представлены" (Михалкович В. Юность поэта, первые строки // СЭ. 1984. № 1. С. 6—7).

"Легко может создаться иллюзия, что герой — двойник автора. Оно и понятно: автор и герой совпадают этически... Но это... автономные образы, разные во времени точки зрения на события. Рассказывает не только их очевидец и участник — рассказывает и автор, чье присутствие в фильме обнаружить сложнее... [Картина развивает] определенную традицию в нашем кино, получившую... определение — "новая эпичность". Что стоит за этим термином по существу? Прежде всего новый характер отношений эпического рассказчика с материалом рассказа, а точнее — с исторической действительностью... С высоты своего исторического опыта он эстетически вмешивается в события. Такое вмешательство и есть познавательная активность художника, стремление этически определиться по отношению к заветным датам исторического календаря... [Это становится] главной сюжетной пружиной повествования... [Ею] стягиваются события и персонажи фабульного ряда. Их место в потоке времени обретает масштаб, напрямую сопряженный с... сегодняшним опытом. Ибо автор оказывается носителем исторического сознания... "Субъективная эпопея" не отменяет традиционную эпопею и не противостоит ей. Так проявляет себя... новый тип художественного мышления... Это общекультурный процесс... Все

фильмы под знаком "новой эпичности" стоят близко к лирике, их смысл как бы ищет поэтической формулы... Столь явное нарушение "чистоты" жанра путает терминологическую карту. Зато выявляет первопричину такого кино — личностное начало во взгляде на историческую действительность. Вот и "Чужая вотчина" не обошлась без лирики. Тут и главный герой — поэт. И все-таки природа ее воздействия скорее интеллектуальная, чем эмоциональная... В финале Митя уезжает в неизвестное будущее, а на пустом перроне... остается его прошлое — тот самый мальчишечка из пролога... Простой монтажный стык планов — настоящее и прошлое, сиюминутное и вечное, достоверно-бытовое и мифологическое. Вот код образности "Чужой вотчины", создающей особую стереоскопию, особый художественный мир, внутри которого время течет по своим законам... Знание о герое... не зафиксировано визуально в видимом пространстве экрана, но именно оно бросает трагический отсвет на фигуру парня в потрепанной тужурке... Тут-то мы и ощутим присутствие автора-рассказчика... Открытый финал... звучит сильным лирическим аккордом... Незавершенность рассказа... не только стилеобразующий, но смысловой момент фильма: рассказ допишет История... Образное время фильма, время истинное, включает и день сегодняшний... Только потоки времени пересекаются... в сознании автора... Две точки зрения — очевидца и автора — перекрещиваются. Такая оптика интегрирует наше восприятие: мы оцениваем и события как таковые, и то, как преломляются они в сознании очевидца, отношение автора к тому и другому. Открытая, разомкнутая в будущее структура снимает проблему дистанцирования, обычно встающую перед режиссером, когда он имеет дело с историческим материалом, даже если этот материал беллетризован, как в нашем случае... Герой тоже переживает время... Его закадровый рассказ — это внутренний монолог, в сущности, исповедь. Наложение одного на другое формирует в фильме лирическую стихию, субъективирует повествование... Зачем так сложно?... Художественное сознание и формы, в которые оно отливается, так же детерминированы, как и любой факт бытия... Глобальность мышления, потребность поставить на одну шкалу частное и планетарное — черта современного художественного сознания. Мне уже приходилось писать... об этой тенденции в нашем кино в связи с фильмом "Факт". Появление "Чужой вотчины" говорит о том, что процесс продолжается, что "субъективная эпопея" — не случайность, но симптом, каким обнаруживает себя состав души современного художника, имеющего в анамнезе две мировые войны... Этим ощущением [настоящего, как динамического момента встречи будущего с прошедшим] фильм Валерия Рыбарева буквально пронизан. На то и понадобилась формула вертикального времени, понадобились новые художественные средства... В любовной драме проступают все уродства жизни белорусского крестьянства досоветской поры, для которого вопрос землевладения был поистине роковым... Об этом замечательно рассказано в дилогии В.Турова "Люди на болоте" и "Дыхание грозы"... Так внезапно стыкуются две белорусские картины, резко индивидуальные по художественному облику, а к ним примыкает последняя повесть В.Быкова "Знак беды"... Изобразительное решение фильма вторит режиссерскому замыслу и аранжирует его... последовательно проведен принцип "ненавязчивой камеры"... [что рассчитано] на определенное восприятие изображения... Усилия мастера как бы не видны, произведение не знает себе цены. Этот момент привносит важный этический оттенок в ауру фильма — дух высокого бескорыстия... Практика кино последних лет дает основания говорить о возросшей роли автора в фильме и поставить проблему автора в иной плоскости, чем двадцать лет назад, когда возникло понятие "авторский кинематограф"... Сегодня проблема автора в кино повернулась иной гранью: образ автора все чаще становится важнейшим художественным компонентом произведения... Кинематографический автор ищет способы целиком перевоплотиться в стиль, сделаться незаметным... Режиссеры говорят об отказе от внешней экспрессии, о стремлении "все увести вглубь"... В "Чужой вотчине" историческое мышление автора окрашивает вещь в эпические тона, выводит на размышления о путях и судьбах Родины... Как, какими способами экранизируется сознание автора?.. Размышляя над этими вопросами, начинать надо с хронотопа... Постановщик "Чужой вотчины"... говорит: "На мой взгляд, своеобразие каждого произведения искусства заключается в том, как в нем художник воплощает пространство и время". Молодой режиссер ищет, по его словам, "не внешней кинематографичности, а внутренней, той полноты чувств, отношений, которые открываются не только в зримых образах, но и за ними"... Где же это — "за ними"? Дублируя открытый финал фильма, ставшего поводом для этой статьи, я заканчиваю ее вопросом, конечно же, скорее фигуральным, но не без тайного умысла. А вдруг получу ответ? (Стишова Е. Время по вертикали // ИК. 1984. № 5. С. 29—38).

"Может ли в наши дни трудный фильм рассчитывать на то, что он окажется насущно необходим? Сложный вопрос. Во всяком случае, в двух кинолентах последнего времени мне видится не самонадеянный вызов сложившейся в зрительном зале ситуации, а попытка спокойно и ненавязчиво убедить зрителя, что возможен и такой, непривычный художественный ракурс взгляда на действительность. Интересно, что обе картины... оперируют материалом довольно локальным, но художественно укрупняют его. "Трудности" их только в том, что избранные авторами интонации очень индивидуальны, на них надо настроиться. Сами же сюжетные мотивы хорошо знакомы, если не сказать — вечны... Любовь, ревность, мучительные проблемы выбора — ими одержимы едва ли не все главные персонажи фильма "Культпоход в театр". А мы, глядя на экран, ведем себя все-таки несколько странно: то улыбаемся иронически, то засматриваемся на мелькнувшее в кадре колоритное лицо или плывущий в вышине дельтоплан, а то с неторопливым удовольствием вслушиваемся в песню... Иной тон и колорит в киноленте "Чужая вотчина"... Но и здесь сквозь мрак страстей, правящих героями, словно вспышки возникают перед нашим взором мгновения самоценной красоты. Это суровая красота крестьянских лиц, деревенской утвари, пейзажей... В обеих лентах, хотя и с разной степенью подробности, варьируется тема сложной взаимосвязи жизни и искусства. Это предмет для кино не новый. При всей своей выигрышности он всегда таит опасность эгоцентрического самолюбования... Показателен поиск... В.Рыбарева... Здесь задача была во многих отношениях сложнее... Постановщику удалось не только воскресить ушедший полупатриархальный быт, но и открыть жесткую правду человеческих отношений... Отдавая должное высокой культуре постановки, типажной выразительности лиц, можно было бы заподозрить, что фильм являет интерес скорее исторический, если бы режиссер и в этом случае не сумел подняться к поэтическому видению, к взволнованному раздумью о кровной связи человека с родной землей... Фильм прежде всего воздействует откровенно лирическим отношением к теме. Здесь — очевидная точка соприкосновения фильмов "Чужая вотчина" и "Культпоход в театр". Они как бы существуют в расширенном времени и пространстве, готовом вобрать и наше собственное поэтическое переживание, наш опыт, наши мечты и воспоминания. Из этой благодатной почвы и произросли обе "трудные" ленты... Так что же такое "трудный фильм"? По-видимому, проблема непонимания в кинематографе, как и в жизни, порой возникает, когда кто-то не решился сделать первый шаг. Иногда этот первый шаг должен сделать режиссер, драматург — навстречу зрителю. Но иногда и зритель навстречу фильму... Это избавит и тех, и других от конфликтов, от горечи непонимания" (Плахов А. Трудный, странный, непонятный. Кино и зритель: как складываются их отношения? // ЛГ. 31.X.1984).

"Тишайшие семидесятые стали для некоторых временем напряженной духовной работы, временем обращения к истокам, к корням, к осмыслению и переосмыслению отцовского опыта... В.Рыбарева тоже потянули к себе тридцатые... в исторической перспективе неотвратимо надвига-

ющихся катаклизмов... Симптоматическая параллель. "Чужая вотчина" и "Мой друг Иван Лапшин" снимались в одно время... Так есть ли в советском кино "новая волна" или нет ее? Приходится признать, что есть. Хотя ее бытование меньше всего ассоциируется с "волной". Скорее это похоже на вкрапления иной породы в монолит, на архипелаг, затерянный в океане. Но несомненно одно: новое сознание, новое историческое мышление — не блеф, не выдумка, не подтасовка под придуманную кабинетную концепцию. Новое сознание есть, оно работает, оно дало плоды" (Стишова Е. Существует ли "новая волна"? // Кино [г.Рига]. 1988. № 10. С. 12— 13).

Библиография: Жук В. "Марафон длиною в год" // ГП. 12.VIII.1982; Бондарева Е. Обретения и потери // СБ. 9.IV.1983; Плахов А. Красками земли родной // Правда. 24.V.1983; Туровский В. Надежда и опора // Неделя. 1983. № 22. С. 9; Новікаў Ю. Творчыя параметры года // МБ. 1983. № 6. С. 40; Бондарава Е. Пяць ракурсаў жыцця // МБ. 1983. № 6. С. 44—45; Нячай В. Галоўная формула поспеху // МБ. 1983. № 6. С. 50; Нячай В. Мастацкі свет рэжысёра // ЧЗ. 30.VII.1983; Нечай О. Поэзия экранизации // СБ. 13.X.1983; Сідарэвіч А. Пошукі бацькаўшчыны // Звязда. 15.X.1983; Крупеня Я. Свінцовы час // МП. 19.X.1983; Бобкова А. В те времена... // СГ.13.XII.1983; Котов М. Единство замысла // МК. 1.III.1984; Стишова Е. Время по вертикали // ИК. 1984. № 5. С. 29—38; Жук В. Прожить "свой вариант" [Интервью с В.Рыбаревым] // СК. 13.XI.1984; Зайцева Л. История далекая и близкая // СБК. С. 165—167; Стишова Е. Правда или легенда? // ДН. 1986. № 1. С. 222—229; Бондарева Е. Правда и правдоподобие: Контрасты экрана 80-х // Неман. 1988. № 9. С. 146—147; Ратников Г. Современная белорусская литература и кино // ЭиК. С. 105—108; КіЛ. С. 139.

A film novel after the Belarusian writer V.Adamchik's novel of the same title about the life of the peasants in a Western Belarusian village on the eve of the 2nd World War. Directed by the famous Belarusian film director V.Rybarev. Prizes at the All-Union Film Festival. REVIEWS: all the events in the film are shown through the perception of a poet hero who is the protagonist here; the sharpness of the social conflicts is concentrated in the character of the protagonist's sister Alesya; the social motives would have acquired greater prominence but for the oversimplification in the interpretation of this character by the actress who gave her the qualities of Lady Macbeth; the film director selected the actors so that they could organically merge with the environment; the difference between the actors and non-professionals is not felt; the renowned Belarusian actress S.Stanyuta was at her best — she played one of her best parts in the cinema in this film; one can hear genuine Belarusian speech which adds completeness and cogency to the film; the film focuses not on the course of outer events and the result which is well-known from history but on life itself which comes and disappears in non-existence; the authors' task is to preserve its unique flow, to "mummify" time; time flows freely and almost independently, some scenes are made almost in terms of real time; most of the viewers can hardly tune in to this tempo; the authors came to the solution of the problem of recreating the national specificity of an artist's perception of the world, moreover, the character of the nation: they are represented in the rhythm, psychic disposition, the perception of reality and time, national history which forms the character of the nation, in the natural coloring; here this task was not dealt with quite successfully; the atmosphere of everyday life in the country is almost documentary, accurate, truthful to the minute details but at the same time it is poetically elevated as in the artists' canvases; this kind of poetics may be called documentary-metaphorical; the starting point was the photographs of the 1930's which explains the brownish, yellowish tone of the stills; the hero is not the author's double: though ethically they coincide, but they have points of view which differ in time; the superposition of the author's understanding of time on that of his hero forms the lyrical element of the film and subjectivizes the narration; in these years the role of the author in the film increases; the author's consciousness is first and foremost reflected in the chronotopos and it is in it that Rybarev sees the specificity of a work of art; in this film the "new epic quality" was revealed; this term shows the new character of the epic narrator's relation to historical reality; the author tries to determine his ethical stand in relation to known historical events; such films are close to lyricism because this kind of movies is rooted in the subjective; "subjective epics" (*The Fact* by V.Zalakavicius, *People on the Swamp* and *In Anticipation of a Thunderstorm* by V.Turov, etc.) show the artist's state of mind after two world wars; it is symptomatic that *The Lands of Others* and *My Friend Ivan Lapshin* by A.German were made at the same time; even if it is not possible to speak of the "new wave" in the Soviet cinema of those years it is possible to observe the appearance of the new historical thinking of some film directors.

БЕЛЫЕ РОСЫ (БЕЛЫЯ РОСЫ) (THE VIILLAGE OF BELYE ROSY) — кашетир., цв., 9 ч., 2385 м, (вар. 1984 г. на бел. языке — 9 ч., 2385 м), 89/84 мин., в/э 26.III.1984 г.

Др. назв. *The White Dews*.

Сц. А.Дударев; реж. **Игорь Добролюбов**; оп. Г.Масальский; худ. Е.Ганкин; комп. Я.Френкель; стихи М.Танича; звукооп. В.Демкин; втор. реж. О.Бирюков; втор. оп. В.Костарев, В.Логвинович; худ. по кост. Н.Гурло; худ.-грим. Г.Храпуцкий; худ.-декор. И.Романовский; монт. Д.Цыпкина; ред. В.Гончарова; дир. Р.Быховский. В ролях: В.Санаев (Федос Ходас), Н.Караченцов (Васька), М.Кокшенов (Сашка), Г.Гарбук (Андрей), Б.Новиков (Тимофей), Г.Польских (Маруся), Н.Харахорина (Вера), С.Садальский (Кисель), С.Станюта (Киселиха), И.Егорова (жена Андрея), А.Беспалый (Мишка), Ю.Кухаренок (Скворцов), Юля Космачева (Галюня); Г.Макарова, Г.Вебер, А.Биричевский, М.Петров, Т.Чекатовская, Т.Муженко, Т.Шашалевич, В.Букин, А.Рахленко, В.Филатов, В.Грицевский, А.Зимина, В.Лосовский, Г.Рогачева.

Народная комедия.

Специальный приз и диплом "за лучший комедийный фильм", приз и диплом А.Дудареву "за лучший киносценарий", приз и диплом В.Санаеву "за лучшую мужскую роль" на XVII ВКФ (Киев, 1984).

В деревне Белые Росы, к которой вплотную подступил город, два приятеля-старика говорят о смерти. Тимофей не верит, что Федос не боится ее: что он сделал в жизни, чтобы с легкой душой принять смерть? Тот говорит, что по меньшей мере 80 раз (по числу лет) показывал смерти фигу, трех сыновей на ноги поднял. В своей хате Федос смотрит на фотографии: он с покойницей-женой, старший сын Андрей, средний — Сашка. Тому в поселке Южнокурильске снится мать, односельчанка Верка, которые зовут его. В действительности его зовет приятель Мишка: началось землетрясение. Среди развалин они размышляют, зачем сюда приехали? Федос смотрит на фотографию Васьки — младшего. Ранним утром тот возвращается по городу со свадьбы с песней под гармошку. У хаты Андрея Васька вызывает того покурить, послушать петухов. Андрей спрашивает, когда тот перестанет придуриваться, и сообщает, что вернулся Мишка Кисель — прежний кавалер Васькиной жены Маруси. Васька советуется с отцом, что делать? Федос укоряет Марусю: у них с Васькой дочка. Маруся признается: Галюня — Мишкина. Тому она говорит, чтобы уезжал и не мучал ее. Мишка упрекает: только он уехал, как она замуж выскочила. Маруся объясняет, что дочка его; он уехал и пропал, а Васька ее позор на себя принял, того не ведая. Ваське, прилегшему отдохнуть на работе, снится, как он и Андрей с женами, а Сашка с Веркой косят траву в городе на газоне. На семейном совете Андрей предлагает отцу, поскольку скоро их будут переселять в город (деревня идет под снос), получать квартиру вместе: тогда дадут трехкомнатную. Федос не хочет вводить их с женой в грех (будут ждать его смерти), кроме того, может приехать Сашка, Васька собирается разводиться, да и зачем Андрею с женой трехкомнатная: они своих детей "по поликлиникам развезли". Федос вызывает Сашку телеграммой. Тимофей лечит Федоса от радикулита горячим кирпичом. Тот потом гоняется за ним, а Тимофей утверждает, что лечение достигло цели, раз он встал на ноги. Васька требует от Мишки не трогать Марусю: он любит ее, у них дочка. Мишка заявляет, что тоже любит Марусю, а дочка — его. Они дерутся. Занимаясь лечением отца пчелами, Васька рассказывает ему об этом, но не верит Мишкиным словам о Галюне. Федос, приставив к шее Киселя топор, приказывает жениться на Марусе сразу же, как они с Васькой разведутся. Галюня просит мать Киселя, чтобы тот не убивал ее папку: об этом говорят в деревне. Мать бьет Мишку и говорит, что ей мало осталось жить, чтобы вымолить у бога его душу. По дороге на развод Васька велит Марусе заявить, что он пьет, дома не бывает и за дочкой не смотрит — иначе не разведут.



Кадр из фильма

Той стыдно говорить такое, да и поверят ли? Васька решает привести себя в соответствующий вид (покупает бутылку), но замечает катящуюся по улице детскую коляску. Он догоняет и останавливает ее: там пустые бутылки. Возмущенный Васька дерется с владельцем коляски. Его забирают в милицию. Мишка уходит из деревни. Жителям Белых Рос выдают ордера, и в первую очередь Федосу — ветерану трех войн. Тот продает корову, и они с Тимофеем отмечают это событие настойкой тещи последнего, испробовав ее сначала на собаке. Теща сообщает, что Валет умер. Старики в панике бегут в больницу. Вернувшись, они видят, что Валет жив, и переживают, что позволили поставить себе клизмы. Отсидев 15 суток, Васька живет в своей старой хате: он обиделся и не хочет идти к Марусе, которая уже переехала с Галюней в город. Приезжает Сашка, и Федос с сыновьями отмечают это. Отец предлагает Сашке немедленно жениться. Свадьбу Сашки и Верки справляют в Белых Росах. Федос рассказывает легенду о происхождении названия деревни: встарь ее жителей называли белыми (значит, чистыми, верными) россами. Тимофей возражает: у них широкий луг, осенью там бывает роса — и нечего историю искажать. Федос отвечает: не хочешь — не верь. На закате на скамейке над рекой Васька спрашивает у отца, как прожить, чтобы не притомиться? Тот советует меньше пить и жить как человек — набело. Маруся зовет Ваську домой, и он соглашается вернуться. Оставшись один, Федос, обращаясь к солнцу, благодарит его за все: что родился, мучился, радовался, плакал, — и просит согреть детей.

"В сновидениях чувствуется человеческая общность братьев, их приверженность к родной земле, к своим корням, к всему сущному и вечному. Именно об этом фильм... Трудно в точности определить [его] жанр... Семейная драма, трагикомедия? Вернее, поэтическая притча... Нельзя забыть щемящий кадр. Старик... продал свою Пеструху... Плачет в его руках уже никому не нужный колокольчик... Так в фильм входит грусть по привычному укладу жизни, но это не ностальгия, а прежде всего печаль по людской общности. Достоинство картины в том, что каждую сюжетную ситуацию можно прочитать многозначно. Ибо здесь, как в жизни, — печаль соседствует с радостью, грустное с весе-

лым. В фильме много действительно смешных ситуаций, и в какой-то момент кажется, что смотришь комедию. Но почему в некоторых сценах комок подкатывается к горлу? Нравственный потенциал фильма открывается в судьбе и характере главного героя... Есть в [нем]... жизненная основательность и человеческая надежность. Он один из тех, на которых земля наша держится. Федос... живет во внутренней гармонии с окружающим миром... Артист представляет... не только конкретную судьбу героя, но и обобщенную судьбу поколения, на долю которого выпало столько тяжких испытаний. Его Федос, человек вроде бы самый обыкновенный, таит в себе непостижимую глубину и сложность, лукавство и мудрость народных сказок и нравственную чистоту и высоту спроса с себя... Игра актеров в фильме доставляет подлинное наслаждение. Они легко чувствуют себя в ситуациях как драматических, так и комических" (Кваснецкая М. Было у отца три сына // СК. 10.II.1984).

"Негромкая, задушевная интонация фильма... подкупает... с первых же кадров. Вроде бы о серьезных, драматических перипетиях идет здесь речь, а зал то и дело взрывается дружным хохотом. Вроде бы о крутом изломе судеб своих героев повествуют авторы, а герои эти совсем не склонны терять ни чувства юмора, ни природной доброжелательности, ни спокойствия и оптимизма... [Андрею и Сашке] авторы фильма уделили не слишком много внимания, обозначив их образы скупыми и лаконичными штрихами — в точном соответствии со словами из сказки Ершова... [О младшем Ваське] да о старике Федосе и сделана в основном эта картина. Васька, каким его играет популярный Н.Караченцов, — парень улыбчивый, легкий, трогательно преданный любимой жене... и дочке. В свои тридцать пять Васька все еще по-юношески непосредствен, душевно распахнут и прост. На любую беду, на любую радость он готов откликнуться песней... да ухарским перебором на видавшем виды баянчике. Его экранная родословная берет начало в образах шукшинских "чудиков", сыгранных в разное время Л.Куравлевым и С.Никоненко" (Левитин М. Жыли-были... // КП. 10.IV.1984).

"Переплетения судеб... столкновения различных характеров, нравственных устоев, взглядов на жизнь объединены драматургом... в свободный и стройный сюжет, с неожиданными поворотами и зорко наблюденными деталями... Искусно чередуя лирические и гротескные, комические и чувствительные эпизоды, авторы фильма порой излишне обращаются к патетике. Так, монологи Федоса, обращенные к солнцу, пожалуй, слишком смахивают на молитвы и не подходят к ироничному и деловому характеру героя. Зато там, где комическое приходит из повседневности, из наших бытовых реалий, там и автору диалогов, и режиссеру, и оператору... и актерам —творческое раздолье... Так в форме бытовой народной комедии сказали белорусские кинематографисты о своем народе, о его прошлом, настоящем и будущем. Сказали занимательно и серьезно" (Юренев Р. И смешно, и серьезно // Правда. 23.IV.1984).

"Вот досада! Неужели все-таки не удержатся авторы от финальной псевдопоэтической патетики, неужели закончат на фальшивой ноте эту трогательную, безыскусную в печали и в улыбке кинопритчу? Но случилось обратное. Большой актер В.Санаев... превращает финальную сцену в одну из самых впечатляющих в картине... Это обращение к природе, к солнцу как источнику всего живого — эмоциональный, пронзительно печальный и светлый итог картины. Но он подготовлен всем предшествующим лирическим и комедийным строем фильма... Только от этого житейского "анекдота" нам вовсе не смешно... В картине немало сцен, настоенных на терпких корешках добродушного народного юмора. Чего стоит один только "дуэт" Федора и его соседа Тимофея... Их содержательные споры на этот счет вызывают в памяти трогательные и смешные образы шукшинских чудиков, деревенских стариков из прозы Василия Белова. Впрочем, авторы "Белых Рос" не скрывают своей приверженности шукшинскому мировосприятию. В фильме легко обнаружить характеры, созвучные тем, какие волновали и по-прежнему волнуют мастеров "деревенской прозы". Разумеется, не случаен и выбор В.Санаева на роль отца — отчетлива духовная перекличка с великолепными характерами, созданными им в фильмах Шукшина. Но, установив эти аналогии, мы обязательно отметим стилевую самостоятельность фильма, какое-то особое его настроение, одновременно жизнерадостное и весьма элегическое. Здесь тоже — прощание с прошлым села, своя Матера... И все же финальная нота фильма звучит просветленно — и не только потому, что в личной жизни братьев все более или менее устроилось" (Симанович Г. Старик и солнце // ЛГ. 25.IV.1984).

"...В фильме... есть поэзия. Она ощущается даже в бытовых комических ситуациях, которых в картине немало... Пожалуй, поэтическая интонация, лирическое отношение авторов к своим героям объединяют воедино разножанровые уровни фильма. Взгляд незлобивый, снисходительный к человеческим слабостям, но жесткий, даже морализаторский, когда проблема упирается в "принцип", — такой взгляд на жизнь предлагают нам авторы... Носителем этих принципов... носителем народной мудрости выступает в картине дед Федос в замечательном исполнении В.Санаева... В паре с Б.Новиковым... это комедийный дуэт с драматическим подтекстом... Тема вторжения цивилизации на территории, что еще вчера казались заповедными, сегодня особенно остро волнует художников. Совсем недавно прошел по экранам фильм Элема Климова "Прощание"... В этом же ряду стоит... знаменитая картина А.Довженко "Поэма о море". Авторы "Белых Рос"... не склонны драматизировать ситуацию расставания с родными стенами — напротив, они снимают драматизм, "заземляют" его юмором, узнаваемыми бытовыми деталями. В самом деле, у людей, переезжающих из деревенских домов в городские квартиры, множество бытовых проблем и проблем семейных... И тут, под самый финал, открывается еще один пласт фильма, легким пунктиром намеченный в первоначальных сценах. Назвать этот пласт философским было бы натяжкой — поэтика "Белых Рос" чужда каким бы то ни было абстракциям, она тяготеет к бытовой народной комедии. Так вот, в последних кадрах вереницу эпизодов "полусмешных, полупечальных, простонародных, идеальных" осеняет мудрость деда Федоса... Он рассказывает своим молодым землякам, почему их родная деревня называется Белые Росы. Неожиданный экскурс в историю выводит картину на другой, совсем не комедийный уровень размышлений о жизни. Мерцает мысль о связи времен и поколений, о незримых нитях, крепко связывающих всех белоросов... Любовь, ее крушение и возрождение едва ли не основная линия картины. Вы увидите традиционный "треугольник", окрашенный опять-таки в комедийные полутона, что так удаются Г.Польских... С.Садальскому... и Н.Караченцову..." (Стишова Е. Белые Росы // СКЗ. 1984. № 4. С. 2—3).

"Юмор в фильме под стать народному, он сочен и умен. И фарсовые порой сценки явно имеют в своей родословной древние лубки — народные картинки. Как и в лубках, стиль их упрощен, примитивен, но смысл от этого не теряется, не делается менее значительным, а, напротив, приобретает неожиданную силу. Фильм очень своеобразен и в жанровом отношении. Он снят как бы на стыке жанров. Это и бытовая драма, и комедия характеров, причем бытовая драма тоже строится на разных смысловых уровнях, из разного "материала" — история любовного "треугольника" дополняет здесь историю переселения... в город. Несмотря на жанровую мозаику, на стилевой разнобой, лента сохраняет художественное единство и целостность, не распадается на куски. Связывает и цементирует разностилевые эпизоды здесь общее поэтическое видение авторов фильма. Лирика в "Белых Росах" как бы возвышается над стилем, над фабулой и постепенно становится основой, фундаментом ленты. Причем лирика эта, опять же, не "городская" интерпретация заезжего поэта, а своя, фольклорная, глубоко народная — как песня, сложенная самим народом. Замечательные белорусские пейзажи, любовно снятые оператором... хлеба, подступившие чуть ли не к подъездам городских домов, буйные сады — все это поэтично и вместе с тем рождает грустные мысли о прощании, об уходе...

Но остается Родина — остается народ..." (Михайлов В. Люди из Белых Рос // ЗЮ. 1.V.1984).

"Драматург... даў... рэжысёру... вельмі добры сцэнарны матэрыял. Рэжысёр разам з аднадумцамі па фільму ўзбагацілі сцэнарый сваімі творчымі індывідуальнасцямі... Дабралюбаў мае цягу да рэалістычнага "пісьма", і некаторую "згушчанасць" дудараўскіх фарбаў ён... змякчае раствэрэннем у бытавой верагоднасці. Побыт у фільме цікавы жывымі назіраннямі, ён нярэдка мае вобразны падтэкст... Не хапіла [аўтарам]... творчай гранічнасці. Бачна гэта ў аднамернасці некаторых герояў (зусім эскізная, напрыклад, Маруся...)... і ў сюжэтных збоях (у прыватнасці, не падрыхтаваны фінал, ён нечаканы), нарэшце, сустракаюцца ненасычаныя глыбокім сэнсам эпізоды... Фільм... мог бы пашырыць прастору для мыслення, мог бы валодаць усёй філасофска-мастацкай аб'ёмістасцю прытчы (з якой жа пранізлівасцю, з якой глыбокай праніклёнасцю ў душэўна-эмацыянальны свет герояў зроблены сны братоў!)... Вось аб чым шкадуеш, адзначаючы і свежасць трагікамічных сітуацый, і дасціпнасць дыялогаў, і вельмі патрэбны ў нашы дні заклік да дабраты. Пасляваенную беларускую кінакамедыю часцей крытыкавалі, чым хвалілі... "Белыя Росы" вяртаюць ёй добрую рэпутацыю" (Бабкова А. Фядос, Васька і іншыя // ЧЗ. 9.V.1984).

"Смена уклада — по классической формуле: "бытие определяет сознание" — влечет за собой и перестройку привычек, устремлений, интересов. А разве это не может не менять человека, его сути? Да и в какую сторону меняет, всегда ли — в лучшую?.. Недаром просвещенные умы прошлого именно с деревней, ее укладом связывали подлинно народные основы бытия; недаром к народной жизни, как к чистому роднику, припадали в поисках нравственных императивов, подлинной духовности... При всей человеческой привлекательности Федоса Ходаса, в его облике не ощущается ни малейшего налета идеализации, любования праведностью старика, как и ни малейшего намека на патриархальность, на этакого старозаветного хранителя нравственного закона. В.Санаев с поразительной артистической деликатностью подчеркивает в своем герое другое — идущую от доброты несуетность, душевную незамутненность честно прошедшего свой жизненный путь человека... Драматические ноты в [фильме]... лишь обозначившись, тут же мягко переводятся авторами в комедийный план, как бы приглушающий, снимающий нарочитость, патетику серьезного. На уровне сюжета драматическое как бы вытесняется комедийным, но это вовсе не означает размывание социальной проблемы, она лишь приобретает броскую эксцентрическую форму... Особую колоритность придает комедийный талант Б.Новикова... Этот образ... не проработанный до необходимой драматургической глубины, благодаря исполнителю сверкает всеми гранями комического, ненавязчиво давая зрителю почувствовать запрятанную боль героя, причина которой — осознание им своей неудачно сложившейся судьбы... Здесь уместно будет коснуться еще одного структурного слоя картины — лирического. Он заявляет о себе уже в песенках... он проходит картинами снов героев, достигая апогея в сцене свадьбы в финальной части фильма... Но, увы, авторам такой финал почему-то не пришелся по душе, и они закончили фильм иначе: выспренним и претенциозным, чуждым скромной стилистике картины обращением старого Ходаса к солнцу... Если идти по логике структурного анализа, то мы должны теперь проанализировать последний слой содержательной ткани картины. Но думается, что главным смыслообразующим началом фильма будет нечто такое, что не назовешь, пожалуй, словом "слой"... И имя ему — доброта! Но слово это уже и не к героям только должно быть обращено, а впрямую к авторам фильма. В том смысле, что автор весь как на ладони в своем творении. Каков он сам, таково и оно" (Широкий В. Движение темы — эволюция жанра // ИК. 1984. № 9. С. 11—18).

"В творчестве... И.Добролюбова, всегда проявлявшего интерес к современным темам, "Белые Росы" — произведение наиболее цельное и завершенное. Концепции отображаемого времени, нравственных начал героев в нем выражены через правду ситуаций и характеров. Как и "Расписание на послезавтра", режиссер создавал фильм на прочной сценарной основе и достаточно полно использовал заложенные в ней возможности. В этих постановках режиссеру и оператору не нужно было манерничать на современный лад, чтобы не открылись надуманность конфликтов и схематизм характеров, как то было в фильмах 70-х годов "Счастливый человек" и "Потому что люблю". Драматургическая осмысленность проблемы позволяла сосредоточиться на людях, их портретах... "Расписание на послезавтра" и "Белые Росы" обладают еще одним качеством — контактностью со зрительным залом, чего часто недостает даже неординарным по идейно-художественному уровню произведениям" (Бондарева Е. Современник на экране // Неман. 1985. № 6. С. 154—156).

"Лучшая комедия [1984] года [по результатам опроса кинозрителей-читателей журнала "Советский экран"] (Рачук И., Котельников М. Чье мнение победило // СЭ. 1985. № 10. С. 4).

"Вторая часть списка кассовых лидеров [советского кинопроката] включает фильмы, которые не стали суперхитами [от 44 до 88 млн. зрителей], однако собрали большую аудиторию — от 33 до 44 миллионов зрителей... 156 [2]. "Белые Росы"... 36,1 млн. [зрителей]" (Кудрявцев С. Чемпионы советского кинопроката [с 1940 по 1989 год] // ЭиС. 24.IV.—15.V.1997).

Библиография: Упершыню кінакамедыя [Інтэрв'ю з І.Дабралюбавым] // МБ. 1983. № 4. С. 58; Исакова Т. ...Было у старика три сына [Интервью с М.Кокшеновым] // СР. 4.VII.1983; Шпартова Т. В гостях у десятой музы // СБ. 24.VII.1983; Яковлев Е. С улыбкой о грустном // Известия. 25.XII.1983; Ганчароў А. Там, дзе канчаецца асфальт // ЛіМ. 13.I.1984; Кваснецкая М. Было у отца три сына // СК. 10.II.1984; Левитин М. Жили-были... // КП. 10.IV.1984; Симанович Г. Старик и солнце // ЛГ. 25.IV.1981; Пятковский С. Уходя оставаться // СБ. 28.IV.1984; Ганчароў А. Там, дзе канчаецца асфальт... // ЛіМ. 13.I.1984; Михович С. Деревню звали Белые Росы... // СГ. 8.III.1984; Пятковский С. Уходя оставаться // СБ. 28.IV.1984; НФ. 1984. № 4. С. 1—2; Бондарава Е. Сонцу і росам — паклон // Беларусь. 1984. № 4. С. 26—27; Улдукис Э. Здравствуй, комедия! // Кино [г.Вильнюс]. 1984. № 4. С. 11—12; Бондарава Е. Сонцу і росам — паклон // Беларусь. 1984. № 4. С. 26—27; СФзР. 1984. № 5. С. 16; Ульянова О. Белые Росы // СФ. 1984. № 5. С. 30; Велембовская И. Наломал немало дров... // СЭ. 1984. № 12. С. 8—9; Курылева С. Отец и дети // Заря [г.Брест]. 20.VII.1984; Широкий В. Движение темы — эволюция жанра // ИК. 1984. № 9. С. 11—18; Крупеня Я. Радасць і смутак Белых Росаў // Звязда. 7.IV.1984; Мацвееў У. Экран і жыццё // Звязда. 26.VIII.1984; Зайцава Л. Калі знойдзены пункт гледжання // МБ. 1984. № 10. С. 50; Фральцова Н. Белых Росаў чысціня // МБ. 1984. № 12. С. 14—16; Михайлова А. Алексей Дударев // В кн.: Представляем молодых. Вып. 12. В/О Союзинформкино. 1984. С. 9—13; Бауман Э. Время и люди // Экран 83—84. М., 1986. С. 141; СФзР. 1985. № 4; Павлючик Л. Иду искать // СК. 1.VI.1985; Смаль В. "Кан'юнктурная" тэма // Звязда. 6.IX.1985; Бондарева Е. Экран и современность: Проблемы и герои // СБК. С. 79—82; СФзР. 1986. № 2; ВЗЭ. С. 67; Кваснецкая М. Всеволод Санаев. М., 1987. С. 171—182; Бондарева Е. Правда и правдоподобие: Контрасты экрана 80-х // Неман. 1988. № 9. С. 152—153; КіЛ. С. 31.

A folk comedy about the inhabitants of the village who move to the city. Screenplay by the famous Belarusian playwright A.Dudarev. Directed by I.Dobrolyubov, the famous film director of the 1960's generation. Prizes at the All-Union Film Festival. 2nd on the list of the 20 most popular Belarusian films, which was seen by an audience of 36,1 mln viewers in movie-theaters (till 1990) all over the USSR. REVIEWS: the drama of leaving one's countryside is regarded as a necessity of life; the authors reduce the situation's dramatic tension with the help of humor; the film develops the theme raised in literature by V.Belov, V.Rasputin, V.Shukshin but A.Dudarev is not a second-best: he repeats neither Shukshin's attitudes, nor Rasputin's atmosphere; the authors do not conceal their adherence to Shukshin's Weltanschauung; the film is based on the understanding of life by ordinary people; the authors' point of view is gentle, lenient towards people's weaknesses but strict and even moralizing when it deals with the principles; the hero who is quite an ordinary person has an unusual depth and complexity, slyness, wisdom and moral purity; there is nothing in his character that could imply patriarchy, idealization, admiration for righteousness; the brilliant Russian actor V.Sanaev plays his part with great inspiration; here one can see the result of his work with Shukshin; the film director unduly relied on popular Moscow actors: not all of them met his expectations; it is difficult to define the

film's genre: is it a family drama or a drama of everyday life, a tragicomedy or a comedy of characters, or, perhaps, a poetic parable?; the film is made across genre; the authors had to display a special kind of tact: it was necessary to draw the line beyond which you cannot laugh — they never crossed it; the film has a special atmosphere, which is cheerful and elegiac simultaneously; the scenes made in different styles are integrated with the help of the authors' poetic vision which is of folklore nature and is truly national; the humor here is truly popular; the farce scenes are rooted in the cheap popular comedy; the characters' dreams are filmed in this fashion, too; the authors too often resort to passions; the bombastic and pretentious finale is alien to the film's modest style; the authors finish the film solemnly adding an epic quality to the protagonist's life; the comic and the dramatic, the funny and the serious are intertwined in the works of G.Danelia, E.Ryazanov, G.Panfilov in his early films, and the movie continues this tendency; kindness permeates all the layers of the film reflecting the authors' attitude.

ВОДИТЕЛЬ АВТОБУСА (ВАДЗIЦЕЛЬ АЎТОБУСА) (A BUS DRIVER) — цв., обычн., 14 ч. (2 сер.), 3653 м (1-я сер. — 1836 м, 2-я сер. — 1817 м), 133 (67+66)/ 128 мин., в/э 12 и 14.VI.1983 г.

Др. назв. "Из дневника водителя междугороднего автобуса".

По заказу Государственного комитета СССР по телевидению и радиовещанию.

Сц. Л.Кожинова; реж. **Борис Шадурский**; оп. А.Клейменов; худ. В.Назаров; комп. В.Баснер; стихи М.Матусовского; звукооп. С.Чупров; втор. реж. Л.Чижевская, А.Календа; втор. оп. Н.Сенько; худ. по кост. Ф.Рабушко; худ.-грим. Н.Синегова; худ.-декор. А.Перевеслов; монт. В.Антипова; ред. Р.Гущина; дир. А.Середа. В ролях: В.Тарасов (Семен и дед Кирилл), Сережа Иванов (маленький Семен), Д.Харатьян (лейтенант), Т.Дегтярева (Антонина), М.Яковлева (Света), Ю.Вутто (Андрей), В.Ильичев (Жилкин), Н.Бутырцева (мать Семена), Г.Шкуратов (отец Семена), П.Дубашинский (Михаил), А.Масюлис (профессор), М.Пронина (спутница профессора), С.Кузьмина (Ядвига Яновна), С.Титова (учительница), А.Аржиловский (спортсмен), Н.Стриженова (блондинка), В.Карбая (Мамеладзе), М.Хазова (Ольга), И.Нарбекова (Вера), М.Буримова (студентка), П.Кормунин (партизан), Е.Шутов (Трофим), А.Рудаков (Осипов), Н.Пискарева (Ася); В.Ананьина, П.Любешкин, Д.Орловский, В.Воронина, В.Титова, А.Кожевников, С.Приселков, Е.Рынкович, Павел и Андрей Павлычевы, В.Мищанчук, А.Калашников, А.Кораблева, Г.Владомирская, И.Мацкевич, Е.Кравченко, А.Беспалый, В.Молодцов, А.Зимина, П.Юрченков, Е.Ковалева, И.Матусевич, И.Ригертас, Л.Цюнис, Г.Мыльников, Н.Жуковская, С.Михалькова, Д.Шулькин, Н.Лайков, А.Пестов, Р.Шмырев, А.Филаретов, В.Уральский.

Телефильм.

Экранизация по мотивам повести В.Черных "Незаконченные воспоминания о детстве шофера междугороднего автобуса" (1971).

Водитель междугороднего автобуса Семен Михайлович утром 22 июня 1982 года собирается в очередной рейс по маршруту Минск—Брест. Перед отъездом у него происходит серьезный разговор с любимой женщиной Тоней. Семену под 50, он давно разведен, у него замужняя дочь Света, внук. Теперешнее положение его устраивает, а Тоня хочет определенности отношений, ребенка. Навещает Семен и Свету, у которой свои семейные проблемы. Поездка по этому маршруту в такой день вызывает у Семена воспоминания о военном детстве... Начало войны. Отец, комиссар приграничной части, отправляет жену с маленьким сыном в тыл вместе с семьями других военнослужащих и советует в случае чего идти к ее отцу в Догброво... Молоденький лейтенант, едущий после окончания училища в отпуск на родину и попросившийся покурить у двери, напоминает Семену лейтенанта военных лет... Беженцы попадают под бомбежку. Мать и Семен узнают от лейтенанта из части отца, что тот погиб. Лейтенант собирает из отступающих бойцов отряд, который уходит навстречу врагу... Семен видит, как лейтенант ухаживает за девушками с камвольного комбината, и советует ему обратить внимание на одну из них, Ольгу; размышляет о женщинах, о том, что надо решать с Тоней, вспоминает о матери... Мать с Семеном идут в Дуброво. На дороге ее забирают в машину немецкие солдаты (больше Семен не видел мать живой). Люди, приютившие просившего милостыню мальчика, разыскивают его деда Кирилла, ставшего старостой. Односельчане осуждают его, не зная, что Кирилл выполняет задание партизан... Между тем в автобусе идет своя жизнь. Семен наблюдает за пассажирами. Проезжая мост, бывший партизан вспоминает, как во время войны они трижды его взрывали; говорит, что сейчас все больше героическое вспоминают, а тогда всякое бывало. Семен замечает, что их как будто преследует от самого автовокзала белая "Волга", где из нее в автобус пересел странный пассажир... Дед Кирилл делает гроб для дочери, и они с Семеном поминают ее... Автобус останавливается на обед у придорожного кафе.


В.Тарасов — Семен

После остановки за руль садится напарник Семена Жилкин, а у него завязывается разговор с лейтенантом: получив назначение на Север, тот хочет срочно жениться; он уже почти договорился с Ольгой и просит совета, как поступить. Проезжая через город своей юности, Семен вновь обращается мыслями в прошлое... Деду тогда было столько же, сколько Семену сейчас. Немцы требуют дополнительных поставок продовольствия. Брат Трофим советует Кириллу бежать в лес. Не в силах грабить односельчан, потрясенный гибелью дочери, дед, отправив Семена к Трофиму, берется за оружие и успевает застрелить нескольких врагов, прежде чем убивают его самого. Немцы, которые были уверены в верности бывшего офицера царской армии, раскулаченного при коллективизации, допрашивают Трофима, который объясняет: брат мстил за дочь и он сам поступил бы также. Избитого его запирают в церкви вместе с Семеном. Мальчика спасает полицейский Осипов, который также служит по заданию партизан... Вечером один из пассажиров, профессор, теряет сознание. Пожилая женщина-врач (Семен узнает в ней Ядвигу Яновну, их партизанского доктора, которой спас жизнь) ставит диагноз —прободная язва — и требует срочно везти его в больницу. Там его немедленно кладут на операционный стол. С ним остается его молодая спутница — любовница, с которой

они все время выясняли отношения. Из-за задержки рейс продолжается ночью. Странный пассажир сходит посреди дороги. Вскоре автобус останавливают ревизоры и требуют открыть грузовой отсек. Когда они забирают дипломат одного из пассажиров (в котором, как выясняется потом, большие деньги), Семен, увидев среди них странного пассажира, понимает, что это бандиты, и пытается оказать сопротивление. Но избив его и угрожая оружием пришедшему на помощь лейтенанту, бандиты уезжают на той самой белой "Волге". Высадив людей из автобуса, отправив Жилкина в милицию и взяв у одного из пассажиров охотничье ружье, Семен с лейтенантом бросаются в погоню, настигают и тараном переворачивают "Волгу". Подоспевшая милиция арестовывает бандитов. Получившего травму Семена навещает в больнице лейтенант, сообщает, что они с Ольгой решили пока переписываться. Приходит и Тоня, которую Семен ему и соседям по палате представляет как свою жену.

"Цяжкае дзяцінства маленькага чалавека, якое на ўсё жыццё адпаведным чынам сфарміравала яго духоўны свет. Пра гэта расказвала аповесць — у асноўным праз лірычны маналог... сталага... чалавека... Тэндэнцыя жывой грамадскай цікавасці да героя яркага, сацыяльна актыўнага, ужо сфарміраваная патрэба гледача ў напружанай інтрызе, у кінематаграфічна вострай сюжэтнай форме — усе гэтыя характэрныя для кінамастацтва апошніх гадоў павевы, несумненна, прачытваюцца ў экранным увасабленні галоўнай тэмы. Такім чынам, нітка ўспамінаў героя перамяшчаецца ў зону памяці, акцэнт аўтарскай увагі канцэнтруецца на сённяшнім дні шафёра аўтобуса. У сцэнарыі, а потым і ў фільме з'яўляецца цалкам самастойны і пазнавальны драматургічны пласт, складзены са стракатых дарожных малюнкаў. Прастору карціны густа насялілі людзі, не заўсёды надзеленыя ўласнымі імёнамі, — проста пасажыры аўтобуса, персанажы-маскі, добра знаёмыя па жыццёвых прыкметах. Не шмат каму дадзена па-чалавечы праявіць сябе. І ў гэтым, бадай, слабае месца "дарожнай" сюжэтнай схемы, калі выразна нестае "кіламетражу" для персанажа, які мог бы вырасці ў цікавы характар... Успаміны складаюць другі драматургічны пласт фільма... Такое спалучэнне розных часоў... патрабуе дакладнай псіхалагічнай матывіроўкі, лагічнай раўнавагі ў рэжысёрскім бачанні матэрыялу, абгрунтаваных мантажных пераходаў... Беражлівыя адносіны да індывідуальнага выяўлення пачуццяў, паважлівы разгляд факта канкрэтнай біяграфіі — вось, бадай, якасці, уласцівыя рэжысёрскаму почырку Б.Шадурскага, якія сфарміраваліся... не без уплыву таго велізарнага мастацкага вопыту ў даследаванні псіхалогіі сучасніка, які набыты ў айчыннай кінематаграфіі... І ў новай рабоце рэжысёр паслядоўна развівае абраную канцэпцыю... Адсюль —экраннае ўзбуйненне асабістых абставін, увага да дэталяў, што ажыўляюць прастору экрана, надаюць праўдзівасць асяроддзю, у якім дзейнічаюць героі. У фільме... аднак, яшчэ больш адчувальнае імкненне рэжысёра выйсці за межы камернай сітуацыі, знайсці актыўныя пункты судакранання ў лёсе героя з лёсам яго пакалення... У тым, што Сямён выклікае давер і сімпатыі гледача, безумоўная заслуга выканаўцы ролі... Яго герой просты, але не спрошчаны, з характарам таварыскім, але валявым, з лёсам пазнавальным, але яркім. У акцёрскай трактоўцы вобраз набывае тую шырыню абагульнення, тое грамадзянскае адценне, якіх, на жаль, нестае фільму ў цэлым. І калі б пагоні не адбылося... герой [не] страціў бы ў вачах гледача сваю прыцягальнасць... На фоне змястоўнай асобы галоўнага героя набываюць пэўную цікавасць і іншыя персанажы карціны... Эпізоды, у якіх дзейнічаюць шафёр і малады афіцэр, найбольш значныя і намастацку завершаныя. Пазбаўленыя рэфлексіі і фальшывай чуллівасці, гэтыя героі, кожны ў меру адпушчанага драматургічнага матэрыялу, ствараюць атмасферу ўпэўненасці і надзейнасці... Адкуль бяруцца вытокі такой жыццёвай стойкасці? Адказ на гэта пытанне заклікаiны даць рэтраспектыўныя кадры... Мы бачым жаданне аўтараў напоўніць сваімі адносінамі эпізоды пра мінулае. Гэта старанна распрацаваная фактура касцюмаў. Гэта нямецкая мова, якая старанна перакладаецца на рускую. Гэта, нарэшце, стылізацыя колеру пад пажоўклыя ад часу фотаздымкі... І ўсё ж у гэтай частцы фільма не пераадолена пэўная схематычнасць, літаратурнасць рэжысёрскага прыёму. Больш таго, ілюстратыўнасць у аднаўленні праўдзівых бытавых дэталяў супярэчыць самому лірычнаму настрою, глыбока асабістым перажываннем героя. Адсюль і стылістычная няроўнасць у мастацкім вырашэнні многіх сцэн, калі нават вопытныя акцёры не выпраўляюць становішча... Недакладна акрэсленае пачуццё жанру ўласціва і агульнай мастацкай структуры карціны. Рэжысёра цягне то да паглыбленага псіхалагічнага назірання, то раптам фільм... трапляе ў меладраматычную плоскасць. Калі-нікалі прамільгне ў кадры заўсёды жаданы для гледача гумар... Калі ж дадаць да гатага дэтэктыўную лінію з пагоняй, робіцца зразумелым, што шмат якія сур'ёзныя пралікі звязаны з даволі цьмяным уяўленнем пра жанравую форму фільма-ўспамінаў (або фільма-маналога ці фільма-партрэта). Напэўна, усё ж такі гэта фільм-маналог, фільм-споведзь, калі адбываецца самараскрыццё героя... Натуральна, што такая форма, арганічная для тэлевізійнага фільма, патрабуе і тонкага псіхалагічнага аналізу, і сацыяльных абагульненняў, якіх [тут] не хапае... Спалучаючы сённяшняе ўяўленне пра сучасніка, якое сфарміравалася пад непасрэдным уплывам духоўнага вопыту народа, што перажыў вайну, з аналізам сучасных жыццёвых абставін і сітуацый, кінаэкран выводзіць на арбіту новы мастацкі вобраз, новы сацыяльны тып. На фоне гэтай эстэтычнай сітуацыі... іншымі вачамі глядзіш на не ва ўсім па-мастацку дасканалы фільм... Выпадак, што адбыўся аднойчы з шафёрам... "Ікаруса", успрымаецца ў гэтым святле не толькі як нешта прыватнае, а як з'ява, сімптаматычная для жыцця і для мастацтва" (Фральцова Н. Аднойчы ў звычайным рэйсе... // МБ. 1983. № 12. С. 41—43).

"Художественное кино может позволить себе роскошь не гнаться за мелькающими мгновениями, а остановить их, прокрутить на экране с другой скоростью, повторить их еще раз, если что-то осталось непонятно. Делается это при помощи сюжета. Течение времени замедляется или расщепляется... Дни [показа картины]... на телеэкране имели как бы двойной счет времени: сегодня и 40 лет назад. Знаменательное прошлое переживалось как "сегодня". "Сегодня" осознавалось как бесценный дар прошлого. Композиционный прием расщепления неделимой материи времени и необратимого его течения получил естественное оправдание в чувствах и умонастроениях зрительской аудитории. Хотя, конечно же, сам прием не нов... Маршрут водителя... автобуса раздваивается. Один — через "сегодня". Другой —через войну. И здесь было противостояние будничной повседневности и героики прошлого. Но диалога на равных между современностью и историей не получилось. Авторы дали шанс наследникам фронтовиков отличиться... Но вся это уголовно-детективная коллизия выглядит вставным номером. Впечатление такое, что авторы подыгрывают современникам. А все равно подвиги несоразмерны... Авторы... извлекают моральные выводы из путешествия своих героев. Но выводы эти получились узенькие. Раненный рецидивистом водитель автобуса после воспоминаний о войне и погони за преступником счел обязанным жениться на женщине, с которой живет уже много лет. Видимо, герой прав. Наверняка прав. Но что можно подумать о человеке, которому естественное житейское решение дается таким трудным опытом?" (Богомолов Ю. Это необратимое обратимое время // ЛГ. 5.VI.1985).

Библиография: Ільін Р. Адзін рэйс і ўсё жыццё // ЧЗ. 12.XII.1982; Резник И. Один рейс и вся жизнь // ТиР. 1983. № 2. С. 22; Резник И. Встречи в пути [Обзор зрительских писем-откликов] // СБ. 29.IX.1983; Высоцкі В. Тэлефільм: на экране — сучаснік // МБ. 1984. № 1. С. 65; Фральцова Н. Каб крочыць у заўтрашні дзень // 1984. № 10. С. 52.

A TV film after V.Chernykh's story *The Unfinished Reminiscences about a Bus Driver's Childhood* about a man whose childhood fell on the war years. REVIEWS: during these years there has been a keen interest in a bright, socially active hero, the viewer wanted to see a dramatic intrigue realized in a cinematically pungent form with a plot; the

story told of the protagonist's difficult childhood in the war years which formed his inner world; when this technique was brought to the screen several years later it looked secondary; the film focuses on the plot's contemporary layer which consists of mixed travelogue sketches in which few of the characters can show their true human nature; it is the Belarusian actor V.Tarasov's great merit that the protagonist inspires trust, in his interpretation the character acquires width of generalization and a civic dimension which the film as a whole lacks; the retrospective sequences do not produce any emotional impact, one can see borrowings in them; the film is characterized by stylistic incoherence, inaccuracy of the genre qualities; the director did not feel the peculiar nature of a film of reminiscences, the monologue, the confessions; the criminal detective collision looks artificial; when the war was already becoming a sphere of reminiscences, the cinema began to show a new artistic character, a new social type of a contemporary man who was formed under the direct influence of the experience of the nation which had survived the war, but in this film the dialogue between history and the present day was inadequate.

ДЕЛО ДЛЯ НАСТОЯЩИХ МУЖЧИН (СПРАВА ДЛЯ САПРАЎДНЫХ МУЖЧЫН) (THE THING FOR REAL MEN) — цв., ш/э, 7 ч., 1845 м, 68 мин., в/э 16.IV.1984 г.

Сц. А.Пинчук; реж. **Валерий Пономарев**; оп. В.Николаев; худ. Ю.Альбицкий; комп. В.Иванов; звукооп. В.Суходолов; песня Л.Захлевного на стихи В.Некляева; втор. реж. В.Сюмаков; втор. оп. Б.Гальпер; ред. В.Высоцкий, А.Кудрявцев; монт. Т.Ширяева; худ.-грим. А.Журба; худ. по кост. Ф.Рабушко; худ.-декор. В.Крупник; худ. рук. В.Четвериков; дир. Ю.Махнев. В ролях: Б.Брондуков (Карпов), Г.Давыдько (Антон), В.Носик (Костя), В.Петренко (Саня), Л.Виролайнен (Садовская), О.Белявская (Наташа), Т.Лебедева (Лиза), В.Котовицкий (Тимохин), Н.Манохин (водитель такси), В.Филатов (начальник порта); В.Белохвостик, Л.Давидович, А.Дубровина, Н.Жуковская, Б.Иванов, С.Иванов, П.Кормунин, М.Криницына, Г.Макарова, В.Мирошниченко, Т.Мyженко, М.Павлусенко, Г.Рогачева, А.Терпицкий, С.Турова, Р.Шмырев, Дима Андриевский, Саша Березень, Боря Петрунин.

Героико-приключенческий фильм.

В выходной день один из мальчишек, идущих на рыбалку, падает в яму, выкопанную рабочими речного порта, и обнаруживает там мины и бомбы. Об этом сообщает майору Карпову, ждущему у роддома известий о дочери, его подчиненный лейтенант Антон Фролов. Карпов приказывает убрать с места происшествия людей и заявляет начальнику порта, что необходимо немедленно прекратить все работы. Тот возмущается: очень много грузов и даже час простоя — огромные убытки. Карпов возражает: а если взрыв? Он и Антон спускаются в яму для предварительного осмотра. Секретарь райкома Садовская просит Карпова прояснить обстановку. Майор сообщает: если оставшиеся со времен войны боеприпасы взорвутся, в радиусе километра вряд ли что-то уцелеет; нужно немедленно эвакуировать отсюда население и предприятия. Карпов отпускает Антона на час (у того сегодня свадьба) и приказывает привезти прапорщика Саню Максимова (на второго друга Антона — Костю Соколова — уже пришел приказ о демобилизации). Невеста Антона Наташа и ее подруга Лиза волнуются. Наконец появляются Саня, Костя, а следом Антон, который сообщает друзьям о страшной находке. Руководство города на совещании обсуждает возникшие проблемы. После бракосочетания Антон с Саней немедленно уезжают, не сказав девушкам почему. По дороге Антон мечтает, как, отгуляв свадьбу у матери в деревне, поедет с Наташей в Ленинград. Карпов и Фролов советуются, как проводить разминирование. Костя в который раз предлагает Лизе выйти за него замуж. Та не дает определенного ответа. Накрывая праздничный стол, Наташа и Лиза слышат, как по громкоговорителю с милицейской машины передают сообщение об эвакуации. Наташа понимает, куда уехал Антон. Закрывается загс. Наташа (она учительница) участвует в эвакуации детей. Останавливаются предприятия. Замирает порт. Для разминирования нужны добровольцы. Вызывается Саня. Но Антон считает, что он опытней. Карпов посылает его. Садовская распоряжается срочно привести в порядок трассу, по которой



Г. Давыдько — Антон

будут следовать машины с боеприпасами. Антон приступает к обезвреживанию взрывных устройств, что непросто: все заржавело. Садовская сообщает Карпову, что мальчик, попавший в хранилище боеприпасов, в критическом состоянии: при анализе крови обнаружен яд. Карпов приказывает Фролову немедленно выбираться оттуда, но тот, несмотря на плохое самочувствие, продолжает работу по обезвреживанию взрывных устройств и теряет сознание. Карпов докладывает Садовской: установлено, что боеприпасы начинены отравляющим веществом нервно-паралитического действия; если хранилище взорвется (а такая возможность еще не исключена), последствия трудно представить. К хранилищу приезжает Костя: он химик и может помочь. Вскоре КРАЗы вывозят бомбы и мины из города. Журналистка спрашивает у Карпова, что было самым трудным сегодня? Тот отвечает: сказать невесте, что она уже вдова.

"Стужка атрымалася "халоднай"... Хваляванню за лёсы людзей і горада перашкаджаюць расцягнутасць падзей, аднастайнасць рытму, сюжэтныя нацяжкі, неахайнасць у дэталях дэкарацый і многае іншае. Пралог... можа ўвесці ў зман самага выпрабаванага гледача. Нейкая прыгажуня какетліва спакушае бравага... лейтэнанта. Потым ідзе доўгая-доўгая любоўная сцэна. І толькі пасля яе з'яўляецца цітр [з назвай фільма]... "Заваёўваць сэрцы дзяўчат? Вось яна справа для сапраўдных мужчын", — вырашае глядач і памыляецца. Размова ў карціне пойдзе пра іншае, а пралог патрэбны для меладраматычнага эфекту... Непераканаўча матываваны ўчынкі герояў. Чаму, напрыклад, не ўдакладніўшы тып бомбаў і мін, сапёры пачынаюць іх размініраванне? Чаму абясшкоджванне боепрыпасаў вядзецца такім прымітыўным, саматужным спосабам?.. Чаму ўпарціцца з эвакуацыяй начальнік рачнога порта? Чаму эвакуацыяй... займаецца па-сутнасці толькі адзін сакратар гаркома партыі?.. Калі такі вялікі склад з боепрыпасамі і хімічнай зброяй, то чаму ўсю работу па размініраванню даручаюць толькі аднаму чалавеку? Такіх "чаму" ў фільме хоць ад-

бауляй. Пастаноўшчыкі не даюць на іх адказаў. Адсюль уражанне нерэальнасці таго, што адбываецца на экране, надуманасць канфліктаў і пачуццяў. Застаецца пашкадаваць артыстаў, якім даводзіцца іграць адсутнасць характараў у няўдала сканструяваных аўтарамі персанажаў" (Крупеня Я. Расчараванне ля экрана // Звязда. 8.VIII.1984).

"Вядома, што тэма — сама па сабе важная і своечасовая — яшчэ не ёсць залог поспеху, калі няма другога — асабістай гатоўнасці кінематаграфіста да яе даследавання. Пры першым набліжэнні менавіта з тэматычнага боку фільмамі "Жыў-быў Пётр", "Справа для сапраўдных мужчын", "Глядзіце на траву" нельга ўразіць... Не хапае нам... сапраўдных мужчын, якія ў другой карціне бяруцца не раздумваючы за смяротна небяспечную справу... Хай не... раз выратоўвалі экранныя гарады мужныя сапёры, глядач ахвотна прыме правілы знаёмай гульні, калі правілы бездакорныя, а гульня захоплівае... Недахоп... у тым, што тэму... аўтары разумеюць літаральна. Герояў пазбаўляюць права на мнагамернасць, іх учынкі не вынікаюць з працэсу роздуму, аналізу абставін, як гэта бывае ў жыцці... Калі сапёр, значыць, менавіта ў дзень вяселля і загіне... Даследаванне характараў падмяняецца на экране інфармацыйным паведамленнем аб людзях добрых таму, што яны добрыя" (Фральцова Н. Гэты цяжкі першы фільм // ЧЗ. 19.IV.1984).

"У апошні час сярод твораў прыгодніцкіх жанраў з'явілася шмат фільмаў, у аснове якіх экстрэмальная, або, як кажуць, аварыйная, сітуацыя. Шэраг такіх фільмаў вядзе адлік ад "Экіпажа". Пры адлюстраванні такой сітуацыі ёсць магчымасць зрабіць чыста прыгодніцкую стужку, выпрабаваць мужнасць героя, зрабіць стаўку на відовішча або расследаваць здарэнне, уздымаючы складаныя сацыяльныя праблемы (прыклад — "Спыніўся цягнік"). Назва [беларускага] фільма... сведчыць, мусіць, пра жаданне пайсці па першым шляху. У аснове яго нявыдуманая падзея: некалькі гадоў назад у Баранавічах быў знойдзены і абясшкоджаны склад боепрыпасаў, пакінуты фашыстамі ў час вайны... І новае кінаапавяданне пра мужнасць "сапраўдных мужчын" магло зрабіцца яркім, дынамічным, вострасюжэтным, бо ў гэтым выпадку яго адрасат — моладзь, і фільм павінен быў захапіць свайго патэнцыяльнага гледача. Але гэтага не адбылося. Няма ў ім і вастрыні пастаноўкі сацыяльных праблем. Фільм "распаўзаецца" на шэраг асобных эпізодаў, сюжэтных матываў... Нагрувашчванне надзвычайных асабістых абставін насцярожвае схематызмам мастацкіх доказаў... Развіццё гэтых матываў паказана бегла, нават з нейкай нядбайнасцю да ўражання ад учынкаў і паводзін герояў... На жаль, у эпізодах, якія непасрэдна прысвечаны працы па выратаванню горада, таксама мала дакладных псіхалагічных характарыстык персанажаў, выразных, дзейсных дэталяў. Вобразы эскізныя, часам проста функцыянальныя, нават вобразы галоўных герояў. Вопытны Б.Брандукоў працуе толькі на прыроднай натуральнасці... Малады беларускі акцёр Г.Давыдзька... стаў усё ж дастойным партнёрам Брандукова і сыграў ролю стрымана, з адчуваннем чалавечай годнасці свайго героя. Але для поспеху стужкі гэтага недастаткова" (Зайцава Л. Калі знойдзены пункт гледжання // МБ. 1984. № 10. С. 49).

Библиография: Дзялун М. "Справа для сапраўдных мужчын" // ЧЗ. 27.VIII.1983; Барешенков А. Эхо войны // СЭ. 1984. № 3. С. 3; Соловьев В. "Дело для настоящих мужчин" // ВМ. 15.III.1984; НФ. 1984. № 4. С. 7; Павленко Г. "Дело для настоящих мужчин" // КЗ. 15.IV.1984; Балашова С. "Нам нужны армейские фильмы..." [Интерв'ю с В.Пономаревым] // Во славу Родины. 12.VIII.1984; Фральцова Н. Пераадоленне інерцыі // МБ. 1985. № 4. С. 50; Бондарева Е. Современник на экране // Неман. 1985. № 6. С. 157; Бондарева Е. Экран и современность: Проблемы и герои // СБК. С.86; ВЗЭ. С. 52.

A heroic adventure film about the clearing of mines of an ammunition store which has been left since the war times. REVIEWS: such adventures were often shown in the movies but they are repeated in life as an echo of the war; in these years there have appeared a number of films focusing on an extreme, emergency situations; in this case it is possible to make either a pure adventure film counting on a spectacle as in *The Crew* by A.Mitta or to investigate an accident dealing with serious social problems as in V.Abdrashitov's film *The Train Has Stopped*; the film's title speaks of the desire to follow the first route, and the film should have been dynamic, full of events because in this case it is intended for young people and its potential viewers must be carried away; the viewer readily accepts the rules of a familiar game when he is carried away by it, but this does not happen in this movie; the film splits into separate scenes and plot motives; the events are too long, the rhythm is monotonous, and the characters even of the main heroes are sketchy and functional.

ЖИЛ-БЫЛ ПЕТР (ЖЫЎ-БЫЎ ПЁТР) (THERE LIVED PYOTR) — цв., ш/э, 8 ч., 2036 м, 76 мин., в/э 25.VI.1984 г.

Сц. Е.Григорьев; реж. **Сергей Сычев**; оп. О.Шкляревский; худ. И.Топилин; комп. П.Альхимович, В.Солтан; звукооп. Г.Басько; втор. реж. Б.Берзнер; втор. оп. Н.Сенько, В.Головня; худ. по кост. Н.Сардарова; худ.-декор. В.Матросов; худ.-грим. Л.Хохлов; монт. Е.Волкова; ред. Ф.Конев; дир. Л.Осененко. В ролях: Б.Невзоров (Петр), В.Ивашов (Володя), Б.Сморчков (Иван); Н.Сайко (Маша), В.Корзун (Базов), В.Кулешов (Юрий Павлович), В.Гоголев (Петр Евдокимович), А.Биричевский (дядька Ефим), А.Бендова (Тамара), А.Рахленко (Юра), Э.Бочаров (Гриша), А.Беспалый (Коля); С.Захорошко, Н.Иванова, Л.Мордачева, И.Степанов, Е.Терешко, Р.Шмырев, Г.Щебивовк, П.Юрченков, Денис Германов.

Киноповесть.

Сорокалетний инженер-строитель Петр Евгеньевич, работающий ревизором в стройтресте, разговаривает с Юрием Павловичем, начальником СМУ, где обнаружены хищения госимущества. Тот спрашивает, неужели он, человек принципиальный, никогда не спотыкался? Петр отвечает, что так — никогда. С детдомовскими друзьями — Иваном (работником милиции) и Володей (писателем) они смотрят в доме у последнего его выступление по телевизору: о трех друзьях, выдержавших испытание в детдоме, о ситуации выбора вообще. Иван благодарит Володю, что тот пишет о важных проблемах. Володя благодарит друзей, что они у него есть. Когда вечером он провожает их, ему и Петру (Иван отошел позвонить) приходится вступиться за девушку, к которой пристают трое молодых парней. Начинается драка. Парни жестоко избивают их. Милицейская машина забирает всех, но в отделении один из парней, Юра, заявляет, что это Петр и Володя, будучи пьяными, приставали к ним и пришлось обороняться. Парней отпускают. Иван разыскивает и освобождает друзей. В квартире Петра Володя видит


Б.Невзоров — Петр, В.Кулешов — Юрий Павлович

его архитектурный проект, говорит, что это — его дело, и советует уходить из ревизоров. Он считает: правильно, что жена Петра Маша ушла от того — он все анализирует как машина; на работе так можно, а в остальном? Навестив Машу и сына, Петр говорит, что в воскресенье не сможет забрать его: хочет поехать к отцу. Маша спрашивает, что случилось: ведь он столько лет там не бывал? Маша потом рассказывает подруге Тамаре его историю: подобравший его беспризорным ребенком человек стал приемным отцом, вырастил, а тот в 1949 г., когда заставляли брать облигации, чего отец не хотел делать, по существу, выдал его. На улице пожилой человек, видя, что Петру плохо, и представившись сварщиком Гришей, расспрашивает: что болит? Петр отвечает: это нервы. Они берут бутылку и идут к Грише. Петр рассказывает, как, отслужив армию, завербовался на Север, а заработав денег, накупил подарков и приехал к отцу, но тот не простил. Гриша и его приятель Коля доводят пьяного Петра до дома. Петр едет к отцу в деревню. Сосед дядька Ефим говорит, что тот его не дождался, спрашивает, зачем он приехал: домик отца под дачку приспособить? Петр докладывает непосредственному начальнику, что фактов хищения множество, а ответчик один — Юрий Павлович. Тот приказывает поторопиться и не упоминать лишних фамилий. Вышестоящий начальник соглашается, что в этом деле надо разобраться. К Петру приходит бывший работник их треста, ветеран войны Петр Евдокимович — дед Юры, переживает: тому 18 лет — что с ним будет; вспоминает о войне. Петр отвечает, что там знали, за что убивали, а такие, как его внук, бьют ни за что с улыбочкой. Володя и Иван уговаривают Петра: этих парней в заключении поломают так, что в следующий раз они схватятся за нож. Начальник сообщает Петру по телефону, что Петру Евдокимовичу стало плохо после разговора с Петром. Друзья называют его романтиком, занудой, объясняют, что в их позиции есть слабые места: они действительно были пьяные и свидетелей нет (девушка отказалась). Петр вместе с ними идет к Петру Евдокимовичу. Но со здоровьем у того все нормально, а звонил от имени отца его внук. Появившись, тот ведет себя нагло. Петр называет его "законченным мерзавцем" и говорит, что для таких милосердия еще не придумано.

"Именно нормальное течение жизни привлекает внимание [авторов фильма], в нем они хотят найти полноту и значительность существования... [Однако производственные мотивы] находятся на периферии сюжета и не способны углубить... содержательную сторону. Дело нужно только как "знак дела", как определение социального статуса [героя], без которого по нынешним канонам описание было бы неполным... Можно оправдаться: для решения нравственных коллизий... производство не имеет большого значения... Но, мне кажется... эта сфера человеческой жизни создателям [ленты]... просто неинтересна... Много, очень много времени друзья Петра проводят в разговорах, перекидываются репликами, подтверждающими их близость и "боление" друг за друга. Но что-то в конце концов должно произойти... [Авторы] находят... точку применения сил. Но не сил душевных, а физических — и здесь, в этом моменте, яснее всего проявляют отношение своих героев к действительности... Драка!.. Так... начинается и заканчивается "диалог" поколений, единственное реальное действие, которое венчает нравственное мужание героев, — это умение кулаками противостоять кулакам — даже в тех случаях, когда их ждет в драке поражение... Встреча с молодым поколением, наверное, самый важный из "перекрестков", на которых... встречаются герои... Быть может, в этом и есть ключ к [фильму]?.. Отнюдь... Петр дает жесткое определение хулиганам, отказывается от прощения, и снова мы видим, как он утром бодрой походкой шагает на работу... Что же изменилось? Выходит, ничего. Все в порядке. Баланс и душевное равновесие наших героев не поколеблены. Вопросы, чуть было слышные, ушли в песок" (Польская Л. Что там, за поворотом? // СК. 19.VII.1984).

"...*Человек ехал в переполненном автобусе, задыхался и бился, как рыба. Окружавшие его пассажиры дружно выталкивали его в распахнутую дверь — прямо на асфальт. Человек узнавал в этих ожесточившихся людях своих сослуживцев... А когда он сорвался с подножки — оказался неведомо как на земле своей родины, с... зеленым домом, в котором жил его отец. Он звал сына забыть давнюю ссору и приехать попрощаться. Так — с мучительного сна-пролога — начинается литературный сценарий... названный, как сказка или притча... В одноименном фильме... пролог отсутствует... Но мотив возвращения блудного сына... все же есть... В сценарии довольно бегло прописан деловой фон... В фильме именно эта линия сюжета обросла строительными лесами и как бы материализовалась, стала зримой, но большей убедительности не обрела. Вообще режиссер прочитал сценарий буквально, без вторых и третьих планов — он воссоздавал на экране конкретную житейскую историю. Но рудименты символики и притчеобразности в картине остались... Осталась "мораль": за максимализм, за высший уровень требований... необходимо платить — и платить отчуждением... Остались зримые знаки особого положения героя среди людей: он живет одиноко, в едва ли не стерильной чистоте и с минимумом вещей, а посреди пустой комнаты красуется... проект изящного здания — "святая святых", мечта и подвиг души одинокого творца. И зовут его, вопреки всей деловой и житейской прозе, просто Петром, без фамилии — как сказочного персонажа или, позволим такое сравнение, евангельского апостола (кстати, сам драматург устами одного из героев называет беспощадного ревизора "архангелом праведным", "блаженным"). Одним словом, имя у героя неслучайное, имя-характеристика, ибо Петр в переводе с древнегреческого означает "камень"... Хотят того авторы или нет, разговор выходит за уровень частной ситуации, опирается на приемы обобщения, характерные для мифа и притчи... [Фильм] начинается с объяснения между главным героем... и ревизуемым бухгалтером. Последний... указывает на неких вышестоящих лиц, замешанных в злоупотреблениях... В сценарии... мотив этот имел дополнительное, очень важное... значение: признание бухгалтера колебало жесткую систему жизненных представлений Петра, основанную на неподкупности и неукоснительном исполнении служебного долга... Да и сам затравленный бухгалтер, быть может, впервые вызвал в Петре какое-то чувство, похожее на жалость... И вот это новое, тревожное ощущение должно было как-то сложно соединиться с вещим сном об отце и со всеми остальными событиями фильма, задуманного как история внутреннего разлада, как выявление неразрешимого противоречия между доводами "чистого разума" и резонами житейских, свойственных нормальному человеку слабостей... Должно было — но не соединилось, и связной истории как таковой в фильме не получилось. Оказывается, рассказать историю языком экрана не означает выстроить один за другим в одну линеечку эпизоды сценария... Хотя сценарий... вряд ли можно отнести к лучшим созданиям талантливого драматурга, в профессионализме ему... не откажешь: есть здесь, разумеется, и логика взаимосвязей, обусловленность поступков и обстоятельств. Чего нельзя сказать о фильме... В том-то и заключается — в замысле — драматизм положения героя, что он в своем роде исключителен, что даже самые близкие люди не могут до конца понять и разделить его "нецивилизованный", по их мнению, принцип — идти напролом, бросаться на амбразуру. Иначе — что и произошло в фильме — этот образ лишается концептуального смысла, становится вовсе уж искусственным и тяжеловесным. От неточной расстановки акцентов в картине страдают и другие характеры. Потому не удивительно, что работы Б.Невзорова... В.Ивашова... Б.Сморчкова... не назовешь актерскими удачами... Немаловажна и линия картины, трактующая отношения Петра с ушедшей от него женой... Н.Сайко в эпизоде их встречи демонстрирует все стадии нервозности, явно идущей от неравнодушия. Но вот любит ли Петр Машу? Ответить на это невозможно, ибо "деловой человек" подобного толка, он же идеалист-мечтатель, не способен видеть в женщине женщину, в отце отца, не способен любить никого в отдельности, только, ни много ни мало,*

человечество в целом... Даже сын для него лишь проекция его собственных устремлений к абсолютной добродетели, и ранит Петра главным образом тот факт, что сын не приучен к порядку и ломает игрушки. После этой сцены нам, как и Маше, нельзя поверить в какой-то душевный поворот, совершившийся в Петре, в пробуждение в нем сыновних чувств или жалости к "падшему" бухгалтеру. Но подобная схематизация образа — за гранью искусства... В таком конкретном искусстве, как кино, невозможно воспринять в качестве живого человека столь условную, сконструированную фигуру, далеко превосходящую в этом смысле и памятного Чешкова, и его многочисленных кино- и театральных "родственников". Если драматургу... не удалось в своем персонаже избежать дани умозрительности, то режиссер... вкупе с актером довели ее до предела, предложив малоосмысленный вариант "жития максималиста", выпадающий из контекста реальной жизни" (Плахов А. Эти разные похожие фильмы... // ИК. 1984. № 7. С. 47—51).

"Однажды наступает момент, когда надо быть готовым к ответу на вопрос: а так ли ты живешь? Не растерял ли по дороге идеалы юности, сумел ли доказать себе и окружающим свою творческую, профессиональную и личную, человеческую состоятельность?.. К героям, решающим подобные вопросы, особенно внимателен сегодняшний экран. Достаточно вспомнить персонаж О.Янковского, прячущего муку неудавшейся жизни в свои "полеты во сне и наяву", героя А.Мягкова из "Послесловия", ощутившего вдруг пустоту и недостаточность собственного архиблагополучного и размеренного существования. Так или иначе к определенному рубежу, требующему четкого нравственного выбора, переоценки ценностей, подошли и герои [этой ленты]... Многие эпизоды сделаны психологически точно, с хорошо узнаваемыми бытовыми подробностями. Но — увы — содержание их вряд ли дает достаточно оснований для того постоянного внутреннего напряжения, душевной боли, которые, как подчеркивают постановщики картины и исполнитель главной роли... все время мучают Петра... Даже действительная драма — вина перед отцом... в экранном изложении не слишком трогает. Образу главного героя явно не хватает обаяния, живых, индивидуальных человеческих черточек... Пожалуй, лишь финальная сцена картины убеждает: она сделана энергично и с подлинным драматизмом... В этой сцене нет схематизма, моральный урок здесь естественно вытекает из ситуации жизни, а не навязывается нам авторами" (Агишева Н. Предварительные итоги // Правда. 14.X.1984).

Библиография: Крупеня Я. Расчараванне ля экрана // Звязда. 8.VIII.1984; НФ. 1984. № 6. С. 6; Матвеева Л. За все в ответе // ВМ. 6.VII.1984; Якшевич Н. Чего хочет Петр? // ВМ. 12.VII.1984; Зайцава Л. Калі знойдзены пункт гледжання // МБ. 1984. № 10. С. 50; Бондарева Е. Современник на экране // Неман. 1985. № 6. С. 156; Бондарева Е. Экран и современность: Проблемы и герои // СБК. С. 83; Рыбарев В. Серость еще не сдалась // СК. 2.X.1986; ВЗЭ. С. 52; Бондарева Е. Правда и правдоподобие: Контрасты 80-х // Неман. 1988. № 9. С. 154—155.

A film narrative about a forty-year-old man who is an inspector. Screenplay by the famous Soviet screenplay writer E.Grigoriev. REVIEWS: the cinema today is very attentive to heroes who are looking for answers to the questions: how do they live, have they preserved the ideals of their youth? Such are the heroes of the films *Flights In Dreams and In Waking Hours* by R.Balayan, *The Afterword* by M.Khutsiev; the film's protagonist and his friends use their strength in fighting; it is a good thing when a riff-raff is opposed by a hero who is far from ideal, but the concept of the character was much more interesting than the conclusion declared by the hero almost in a journalistic manner in the film's finale (there can be no mercy for the scum) which confirms the invariability of his principles; the director read the screenplay literally without taking into account the implications; however, the rudiments of the symbolism and parabolic imagery have been preserved in the film as well as its message: one has to pay for one's radicalism (the hero's name is not accidental: Pyotr means "stone"); the hero's dramatic nature in the film's concept is reflected in his being exceptional: even people closest to him cannot understand him; having lost its exceptional quality, the character lost its conceptual meaning; the screenplay writer did not manage to avoid abstractness, and the director and the actor carried it to the limit offering an obscure variant of the "life of a radical" which falls out of the context of real life.

КАК Я БЫЛ ВУНДЕРКИНДОМ (ЯК Я БЫЎ ВУНДЭРКІНДАМ) (HOW I WAS AN INFANT PRODIGY) —обычн., цв., 14 ч. (2 сер.), 3648 м (1-я сер. — 1846 м, 2-я сер. — 1802 м), 133 (67+66) мин., в/э 8—9.VIII.1983 г.

По заказу Государственного комитета СССР по телевидению и радиовещанию.

Сц. В.Голованов; реж. **Евгений Марковский**; оп. А.Рудь; худ. В.Гавриков; песни М.Танича; комп. И.Красильников; звукооп. В.Демкин; втор. реж. А.Лейзенберг, Л.Чижевская; втор. оп. А.Сенькин; худ. по кост. Н.Гурло; худ.-грим. В.Антипов; монт. В.Шниткова; мультипл. С.Семеновой, И.Кодюковой, Ю.Мильтнера; ред. Л.Пташук; дир. Л.Баталова. В ролях: Арнас Катинас (Сева), Гендрюс Пускунигис (Гришка), Люда Ревзина (Юлька), В.Васильева (бабушка), Э.Романов (дедушка), Т.Антошкина (мама), Д.Матвеев (папа), Н.Гринько (Академик), Н.Вовденко (тренер), Г.Полока (дипломат), В.Гемс (математик); Л.Мелешко (учительница музыки), И.Зеленко (Вика), В.Сичкарь (директор [бассейна]), И.Волчек (академик Залесский), Е.Шилкина и А.Гусев (девятиклассники), Д.Иосифов (Семиглазов), Р.Шмырев, Э.Горячий и Д.Богданов (друзья дедушки), В.Вовденко (Янина Станиславовна), В.Никифоров (председатель исполкома); Д.Харатьян, И.Мацкевич, А.Ефремов, А.Беспалый, В.Грицевский, В.Букин, Т.Чекатовская, Л.Кормунина, Д.Андриевский, В.Войцеховский, Т.Пекарский, А.Шкадаревич, Д.Молчан, В.Иванов, В.Борец, О.Дубинин, А.Каракура, В.Жуков, Н.Бирун, М.Бирун, С.Ларченко, В.Яночкин, М.Якжен.

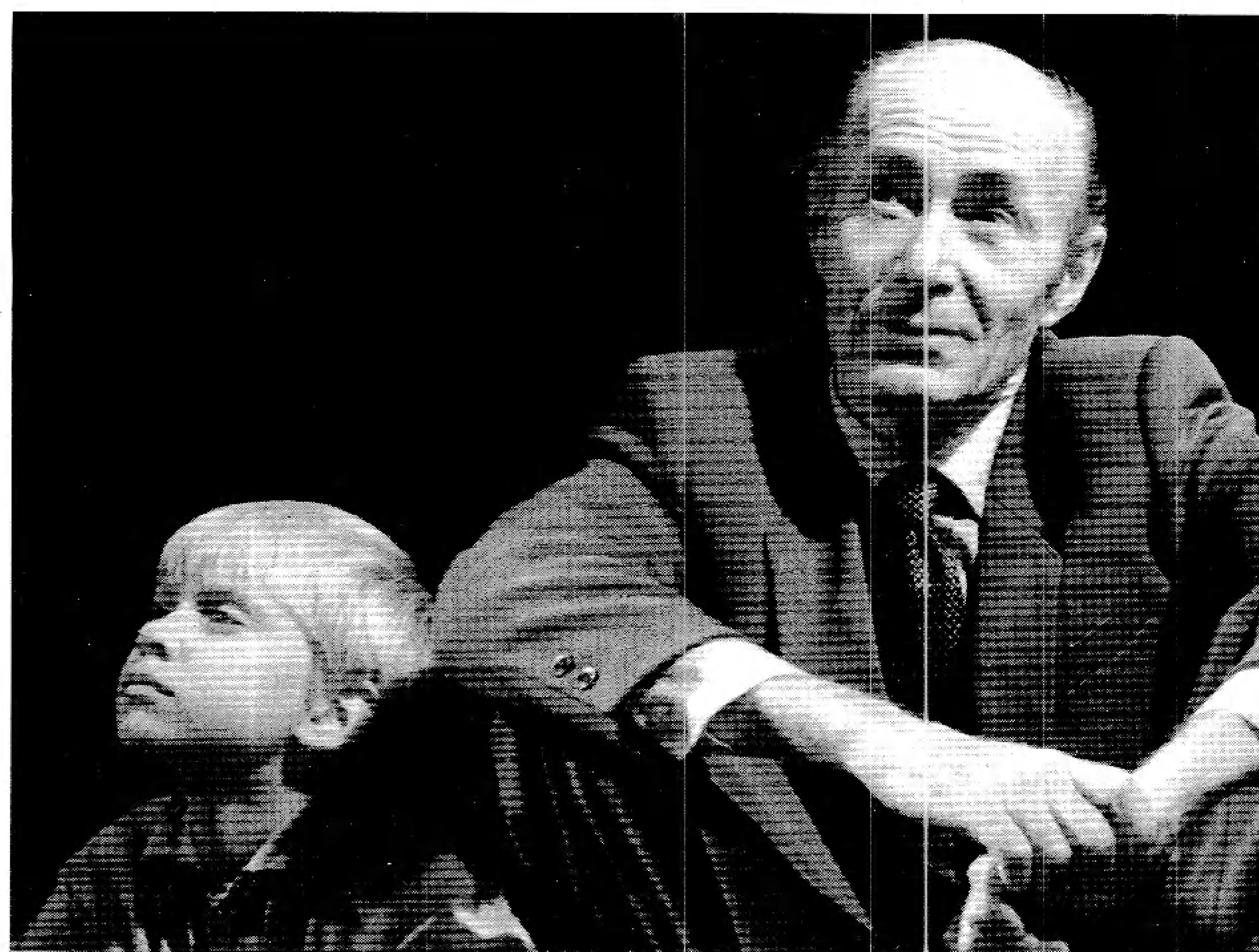
Детский комедийный телефильм.

Телеэкранизация по мотивам одноименной повести белорусского писателя Владимира Машкова (1979).

Школьник Сева Соколов, 10 лет, по прозвищу Вундеркинд, рассказывает о своих фантазиях (ему представляются юные вундеркинды Моцарт, Гаусс, Ковалевская) и о себе: папа — чертежник, мама — вычислитель; после спецшколы с углубленным изучением английского языка Сева посещает (главным образом по инициативе бабушки) еще 4 "точки" обучения, к которым бабушка хочет присоединить индивидуальные занятия с академиком. Правда, один Академик уже посещает Севу в его снах и фантазиях. Утром Сева совершает с бабушкой пробежку. В фантазиях, однако, он бежит с Академиком и встречает Юлия Цезаря с воспитателем... Преподавательница музыки Валентина Михайловна, живущая в старом доме с маленькой дочкой Юлькой, сообщает Севе о переезде на новую квартиру. Затем он занимается английским языком и хорошими манерами с бывшим дипломатом Львом Александровичем, который любит Шекспира, на втором месте у него любимый ученик Роберт Полозов, советник по вопросам культуры в крупной стране, а на третьем —Сева. По дороге на урок математики Сева встречается с соседом Гришкой, у которого свои проблемы: он пристроил щенят дворовой собаки, а их вернули обратно. Сева отдает для них свою "ссобойку". У математика ему советуют: работай головой, а в бассейне — руками. Директор бассейна ругает тренера Янину Станиславовну за плохие результаты. Сева решает трени-

роваться интенсивнее, чтобы не подвести ее. На пути домой он от усталости засыпает в трамвае, и ему снится Академик, поющий песню о том, что хочется все знать. В школе на перемене ребята решают "напустить" на Вундеркинда семиклассника Семиглазова — чемпиона по загадкам: 3-й класс против 7-го. Сева разгадывает все загадки. У бабушки с дедушкой он смотрит по ТВ конкурс бальных танцев, где папа с мамой занимают первое место. Гришка показывает Севе, что умеют собаки, которых он подкармливает и тренирует в подвале, и спрашивает: разрешат ли тому взять щенка? Услышав отрицательный ответ, Гришка решает, что родители, наверно, Севу не любят, да он и не дал бы собаку вундеркинду: те заняты только собой. Ночью Сева рисует для родителей картину, но мама утром почти не реагирует на нее, а папа предлагает "записать" его еще и в художники. Сева притворяется больным, но родители обещают вызвать бабушку, живущую в соседнем доме, и Сева мгновенно "выздоравливает". Однако в бассейне ему действительно становится плохо, и Янина Станиславовна провожает его домой. Гришка советует Севе "уйти из вундеркиндов": родители же не вундеркинды, и он им вроде как чужой. Льву Александровичу Сева демонстрирует плохое произношение, и тот, расстроенный, пишет бабушке записку с отказом от ученика. Математику Сева говорит, что его переориентируют на гуманитарный уклон. С Валентиной Михайловной он не может так поступить, и просит ее отказаться от занятий. Гришка поздравляет: теперь Сева не вундеркинд.

Для родных это становится громом среди ясного неба. Бабушка ведет его на обследование, но Сева здоров. По мнению дедушки, Севу может укрепить и нацелить мужское воспитание, но бабушка категорически отказывается доверить мальчика бывшему кавалеристу. Тогда дедушка с помощью фронтовых друзей похищает Севу из гардероба театра, куда его привела бабушка, и везет на конноспортивную базу. Мама просит бабушку не волноваться: дедушка все-таки еще и кандидат наук, а у них с мужем завтра зональный полуфинал. На базе Сева встречает девятиклассницу из своей школы, и они вместе болеют на скачках и восхищаются мастерством верховой езды, которое демонстрируют дедушка и его друзья. Сева просит у деда разрешения проехать на коне, но тот сначала посылает его одного в ночной лес, чтобы учился не бояться. Узнав из телерепортажа с конкурса бальных танцев, что папа с мамой проиграли, они немедленно возвращаются в город. Случайно Сева узнает, что Янина Станиславовна больше не работает в бассейне. Он переживает, что ее выгнали из-за него, и заявляет директору бассейна, что увольнение было несправедливым. Тот объясняет, что Янина Станиславовна ушла сама и дело не только в Севе: она не воспитала ни одного разрядника. Директор обещает восстановить ее, если Сева войдет в тройку призеров на городских соревнованиях. От Юльки Сева узнает, что они с мамой так и не переехали в новый дом. Сева с Гришкой пишут просьбу предрайисполкома якобы от лауреатов международных конкурсов и отдают ему во время приема недоделанного дома. Чтобы доказать свое "лауреатство", Сева играет на скрипке. Потом он говорит Гришке, что вранье никогда не помогало. Возвращаясь поздно из бассейна, Сева фантазирует, как за трамваем скачут всадники, среди которых он сам, Академик и Янина Станиславовна. Они с Гришкой звонят Льву Александровичу якобы из международного аэропорта от Роберта Полозова: своим отличным произношением тот обязан ему. Лев Александрович счастлив. Дедушка приглашает бабушку посмотреть по ТВ соревнования по плаванию, в которых участвует Сева. Та не верит. Они и родители видят, как Сева побеждает. Директор бассейна доволен. Сева рассказывает, что на этом его история заканчивается, а как закончатся другие — неизвестно; переедет ли Юлька с мамой в новый дом, полюбит ли бабушка лошадей, воспитает ли Янина Станиславовна чемпиона мира, победят ли мама с папой, станет ли Гришка знаменитым дрессировщиком? Он мечтает, что сегодня во сне увидит Академика, Льва Александровича и Шекспира.



А.Катинас — Сева, Н.Гринько — Академик

"Когда сравниваешь произведения Маршака, Гайдара, Чуковского, Барто (...ставшие уже классикой детской литературы) с потоком сегодняшних стихов и прозы, то постепенно убеждаешься: в ней, сегодняшней, куда больше самых изощренных сведений, событий, знаний, а вот показа растущей детской души заметно меньше... Конечно, растет она сегодня по-новому, на путях эпохи НТР, но ведь первые поколения уже выросших на этих путях "деловых людей" так часто тревожат слишком ранней сердечной недостаточностью... [Автор повести] заинтересовался, откуда берутся эти диспропорции в развитии современных "акселератов". Понял и остроумно поведал об этом в своих рассказах. Детских? По сюжетам — вполне, а вот по иронии, доводящей до неизбежных парадоксов "железную" логику новых вундеркиндов и их родителей, это литература вполне взрослая. Поддается ли такая тонкая авторская ирония перенесению на экран?... [Этот] телефильм... наглядно доказывает: поддается. Только для этого мало проникнуть в веселую парадоксальность "полудетской" литературы — надо до конца, до полного сопереживания поверить ее юному герою... Всем известно: мальчишки всегда любили помечтать... но вот как, в каких красках и куда залетают теперь в своих фантазиях?.. Известно и другое: стремительно поумневшие дети знают, видят и судят о нас куда строже, чем нам иногда хотелось бы. Но опять-таки — как это происходит, всегда ли они справедливы в этих суждениях, способны ли перенести эту строгость на себя? Способны ли принять на свои плечи, вмешаться душой в чужую, "взрослую" обиду или ошибку? Марковский не просто свидетельствует, что они способны на это (таких объективных свидетельств немало почти в каждом "школьном" фильме), он доподлинно знает и видит, как по возрасту неуклюже, категорично и весело способен сделать это его Севка-вундеркинд. Сквозной сюжет собранных в фильме рассказов не очень оригинален... А вот средства, краски, кинематографическая фантазия, с которой она [бытовая история] на этот раз разыграна, удивительны... Юный герой ни на минуту не перестает быть фантазером и выдумщиком, режиссер последовательно сбивает слишком серьезный, взрослый пафос детской эксцентриадой — только, пожалуй, к концу картины Севкины сны и фантазии становятся чуть умнее, тоньше, талантливее. Растет душа... Именно эти "странные вставки" позволяют фильму приподняться над бытовой иронией и не стать красивой сказкой, позволяют почувствовать "странную" природу современной (а может, и не только современной?) одаренности, при которой ум без души так же беспомощен и бесполезен, как душа без ума. Мы, кажется, уже привыкли к самым неожиданным условностям во взрослом кино, но в детской комедии?.. Что-то похожее я вспоминаю в лучшей картине Ролана Быкова "Айболит-66"... Может, именно молодость помогла ему [Марковскому] с такой хитрой иронией "разоблачить"

своего симпатичного вундеркинда, до конца понять и почувствовать Севку во "снах" и наяву?" (Леонидов С. Душа растет // СК. 1.XI.1983).

"...Тонкі, гарэзлівы і дасціпны фільм, адзіным істотным недахопам якога з'яўляецца, мо, толькі некаторая расцягнутасць... Тут зроблена спроба паказаць клімат сучасных чалавечых узаемаадносін... [Абаяльны] герой... у меру свайго жыццёвага вопыту спрабуе разабрацца ў складанасцях "дарослага" свету. На гэтым шляху яго чакае адкрыццё, карыснае для фарміравання юнай індывідуальнасці: аказваецца, і маленькаму чалавеку пад сілу рабіць дабро, калі ён зразумее, наколькі важна быць спагадлівым не толькі да сябе, але і да ўсіх, хто жыве побач. Рэжысёр па-майстэрску расстаўляе сюжэтныя "вехі", якія дапамагаюць выбудаваць характар хлопчыка, а заадно і паказаць пераадоленне чалавечых слабасцяў дарослымі персанажамі... Серыя вясёлых, арыгінальна пастаўленых эпізодаў... камерная гісторыя з жыцця сучаснай сям'і робіцца павучальным урокам у роўнай ступені і для дзяцей, і для дарослых. Тым не менш... фільм, да гонару яго стваральнікаў, цалкам пазбаўлены голай павучальнасці. Яго вобразная мова вызначаецца вытанчанасцю, выдумкай, маляўнічасцю. Я.Маркоўскі ў сваёй першай поўнаметражнай рабоце выявіў высокі прафесійны ўзровень у разуменні спецыфікі кіно для дзяцей" (Фральцова Н. Каб крочыць у заўтрашні дзень // МБ. 1984. № 10. С. 52—53).

"В кинокомедии... немаловажен момент "игры" автора со зрителями на грани узнаваемости и неузнаваемости стилизуемого материала. Здесь оказывается важной степень юмористического подхода к тематической первооснове, "уровень озорства". В [этом] фильме... стилизация под фортепианную музыку Моцарта сделана остроумно и тонко, в ключе общей интонации повествования — озорной, слегка ироничной по отношению к взрослым персонажам" (Карпилова А. Классическая и народная музыка в фильме // ЭиК. С. 176).

Библиография: Бондарава Е. Каб кадр рэхам адклікаўся... // ЧЗ. 17.IX.1983; Высоцкі В. Тэлефільм: на экране — сучаснік // МБ. 1984. № 1. С. 66; Фральцова Н. Гэты цяжкі першы фільм // ЧЗ. 19.IV.1984; Якімава Н. Пачатак добрае навукі // ЛіМ. 1.VI.1984; Светлов Б. Мир глазами ребенка // ЗЮ. 3.VI.1984.

A children's TV comedy after V.Mashkov's story about the life of an only child in the family which try to make him an infant prodigy. REVIEWS: the irony felt in the literary source is intended not only for children; the film would have been better if it were not so long: the whole story could have made one episode; the film is well-structured from the point of view of dramatic composition; the director managed to create an atmosphere of joyful paradoxical nature; the film is remarkable for its resourceful humor; the director managed to get an insight into the soul of a young person and to show his inner world on the screen; it is the strange insertions (the protagonist's dreams and fantasies) that help the film rise above everyday irony and, simultaneously, not to become a beautiful fairy-tale; the film's plot is not quite original, and the techniques, colors and the director's fantasy are amazing.

КОНЕЦ БАБЬЕГО ЛЕТА (КАНЕЦ БАБІНАГА ЛЕТА) (THE END OF THE INDIAN SUMMER) — цв., ш/э, 9 ч., 2361 м (вар. 1984 г. на бел. языке — 9 ч., 2361 м), 86 мин., в/э 21.XI.1983 г.

Сц. А.Осипенко; реж. **Диамара Нижниковская**; оп. О.Авдеев; худ. М.Карпук, В.Шнаревич; комп. Л.Захлевный; текст песен В.Некляева; втор. реж. Р.Альшевская, Ю.Кивалов; втор. оп. Л.Сушкевич; худ. по кост. Л.Горохова; худ.-грим. Б.Михлина; звукооп. Н.Веденеев; монт. А.Камагорова, А.Можейко; ред. Л.Пинчук; дир. В.Поршнев. В ролях: А.Мещерякова (Мария), М.Жигалов (Иван), В.Мищенко (Гриша), Л.Полякова (Груша), В.Грушина (Клава), Я.Друзь (Надя), Н.Скоробогатов (дед Кирилл), В.Земляникин (Берестень); А.Аржиловский, Е.Герасимова, Э.Горячий, А.Жданович, Е.Крылатова, С.Кузьмина, П.Первушин, Н.Розанцева, Ю.Саевич, Е.Фетисенко, Марина и Элла Куценко.

Психологическая драма.

Заведующей колхозной фермой Марие Ильиничне сообщают, что якобы заболевшая доярка Клава (разведенная, две девочки-близняшки) на самом деле сейчас с ее сыном Гришей. Мария бежит туда. Гриша прячется. Найдя сына дома, Мария просит его одуматься. С председателем колхоза Берестнем и представителями стройтреста она едет на открытие животноводческого комплекса, где будет заведовать молочным цехом. На вопрос о ее депутатских делах она отвечает, что сейчас главное для нее — женщины со старой фермы. Председатель собирается распределить их по другим бригадам. Марие обидно за своих доярок (они в заработках потеряют), да и колхозу это невыгодно. На открытии она встречается с подругой юности секретарем райкома Любой Вежневец, и та сообщает, что муж Марии Иван, который много лет не был дома, похоже, возвращается. Дома Гриша спрашивает отца: совсем он приехал или на побывку? Мария советует ему "причаливать к берегу" не в ее хате. Иван просится хоть переночевать, а с утра начинает хозяйничать, рассказав соседу, что в большие начальники в городе не вышел: работал по снабжению, как и в колхозе. Он просит сына хотя бы не настраивать мать против него, дать им во всем разобраться, а Марию — поговорить с ним (определиться надо), вспомнить прошлое. Мария отвечает, что вспоминать нечего. Доярки старой фермы собираются напоследок у одной из них — Груши. За столом Мария говорит, что деревня без фермы — не деревня и предлагает оставить ее. Подруги ее поддерживают. Увидев на улице Клаву, идущую, не таясь, под руку с Гришей, Мария в растерянности, плача, просит мужа, чтобы поговорил с сыном. Пришедшему в дом Клавы отцу Гриша заявляет, что ту так же бросили, как он когда-то бросил мать; что отцу не сына жалко — он "выслуживается" перед матерью, чтобы простила. Приезжает



А.Мещерякова — Мария

из города вызванная матерью старшая дочь Надя с мужем, говорит, что тот подыскал Грише место в городе. Мария с подругами приходит к председателю с предложением держать на старой ферме свиней. Тот пытается отговориться отсутствием кормов, средств на переоборудование, но у Марии на все есть ответ. Берестень намекает, что ей надо отдохнуть, мужем заняться. Ответив, что это не его дело, Мария уходит. Надя говорит Клаве, чтобы не навязывала своих детей ее брату. Тот называет Клаву женой, а после вопроса Нади, который он у Клавы по счету, велит ей уходить. Надя спрашивает у матери, неужели та смирилась с такой невесткой? Мария отвечает, что хочет, чтобы им всем было хорошо. Спросив, зачем пожаловал отец, Надя напоминает: неужели мать

забыла, как чуть не умер дед Кирилл (отец Ивана), как болел Гриша, как у нее был выпускной вечер, а отец ни разу не приехал? Пусть бы он лучше умер, заключает она. Мать говорит, что не учила Надю такому. Мария замечает во дворе бревна. Иван объясняет, что хочет сделать баню. Мария велит немедленно отвезти их на колхозный двор. Иван считает, что ей как депутату негоже мыться в общей бане, что Берестень "пихает" ее в ферму-развалюху, а все ее награды — побоку. Мария советует ему уходить от них. Относительно старой фермы Марию поддерживает Вежневец, а потом расспрашивает, как у нее с мужем? Мария отвечает, плача, что прогнала его, хотя любит до сих пор. Иван обвиняет председателя в том, как сложилась его судьба: тот поставил его когда-то снабженцем. Берестень не согласен, а по поводу возвращения Ивана в колхоз заявляет, что не хотел бы обижать Марию, если она с этим не согласна. Доярки радуются, что Мария добилась своего: старая ферма будет переоборудована. Иван предлагает себя в примаки Груше, но та отказывает: она не может обидеть Марию. В деревне играют свадьбу и приглашают Марию: без нее нельзя. Придя к Клаве с Гришей, она советует и им сыграть по-людски свадьбу: может, хоть их жизнь сложится. Иван уезжает из деревни.

"Амаль кожны [сельскі глядач] можа сказаць, што падзеі фільма "спісаны" з яго вёскі, з яго калгаса... А заадно "спіша" і зададзенасць характараў, іх схематызм і прасталінейнасць пабудовы карціны... Контуры характараў намечаны [тут]... рэалістычна. Так мастак, пачынаючы партрэт, робіць спачатку яго накід, эскіз, у якім ужо ёсць падабенства з арыгіналам, не хапае толькі аб'ёмнасці. Як у сілуэце... Такім "сілуэтам" паўстае на экране галоўная гераіня карціны Марыя... Вось на такіх людзях, як кажуць, зямля трымаецца, гэта — антыпод "Салодкай жанчыны" І.Велямбоўскай. І разам з тым — не хапае фарбаў, багацця адценняў, аб'ёмнасці, як у [тым творы]... Па сваёй стылістыцы, манеры, па сваёй знарочыстай наіўнасці "Канец бабінага лета" нагадвае фільмы 50-х гадоў. З аднаго боку, у гэтым адлюстравалася тэндэнцыя часу наогул. Так званы стыль "рэтра" паклаў свой адбітак на ўсё наша "прыватнае жыццё"... Вяртаюцца старыя песні, старыя п'есы, расце цікавасць да старых фільмаў... Можа, гэта рэакцыя на пэўную ўскладнёнасць сучаснага жыцця... усяго сучаснага мастацтва, у тым ліку і кінематографа? Людзям хочацца прастаты, яснасці?.. Але ёсць і другі бок медаля... Калі наіўнасць пераходзіць у прымітыў... На жаль, у карціне ёсць сцэны драматургічна спрошчаныя, псіхалагічна неапрацаваныя. Калі адносіны галоўнай гераіні да мужа... можна зразумець, дык стаўленне дзяцей псіхалагічна не выклікае даверу. Ці не пазбаўляе гэта гледача ад роздуму?.. І ці не робіць увогуле станоўчых герояў проста абыякавымі, калі не жорсткімі? Няма матывіроўкі адыходу Івана ў першы раз з вёскі... Праўда, аўтары карціны бяруць псіхалагічны рэванш у канцы фільма. Другі адыход Івана... вымушаны, паказаны пераканаўча... Псіхалагічна пераканаўчая... лінія Клавы і Рыгора... узаемаадносіны Клавы са свякрухай. Тут, праўда, крыху залішне меладрамы: аўтары імкнуцца выціснуць з гледача слязу... А вось... дзед — ні вясковы, ні гарадскі... Пэўная безаблічнасць карціны тычыцца [і вёскі]... І справа не толькі ў адсутнасці прыкмет архітэктурных ці пейзажных, а ў тыпажах. Думаецца, калі б у карціне былі заняты беларускія артысты, яны б здолелі надаць стужцы пэўны каларыт — і тыпажнасцю, і гаворкай" (Дзмітрыева Р. Праўда жыцця, контуры характараў // ЛіМ. 24.VI.1983).

"...В последние годы появилось немало кинолент, в которых... затрагиваются... нравственные вопросы, связанные с положением современной — деловой — женщины в обществе... В судьбах бывших супругов [из этой картины] чувствуются две жизненные позиции, две нравственные тенденции, принципиально важные в понимании драматической ситуации... Иван... отнюдь не злодей и прожигатель жизни, он по-своему обаятелен. Просто он привык упрощать жизненные проблемы... В его характере нашла отражение очень распространенная сейчас тенденция — сглаживание острых жизненных ситуаций, стремление поверхностно решать, а скорее всего вообще не решать, возникающие проблемы. И в этом смысле фильм отходит от банальной мелодраматической ситуации... приобретает черты социальной драмы. Тем более что в фильме показаны характеры других сельских жителей, создается определенный жизненный фон... улавливаются типические черты различных социальных групп... [Словно] убоявшись противоречий характеров героев, [авторы] пошли по пути облегчения драматургического материала. Возвышенная простота Марии порой оборачивается прямолинейностью, морализаторством, а в образе симпатичного Ивана начинают сгущаться темные краски. Чтобы зрители не могли поверить в возможность примирения, пришлось подчеркнуть в Иване самые темные стороны — от коварного обольщения Груши до наглого воровского поступка. За живыми реалиями проступили элементарные прописи... Дидактика и риторика... Портрет Марии становится искусственно приукрашенным, от него веет парадной холодностью. Несомненно, что перед режиссером... стояла сложная задача. Образ Марии, заявленный в сценарии... тяготеет к идеалу, а как известно, создание положительного [кино]героя — проблема [ныне] необычайно актуальная... Нельзя сказать, что режиссер с ней не справилась. При всех недостатках в картине есть своя атмосфера, живое дыхание деревенской жизни. Скромная, ненавязчивая манера оператора... опытного и вдумчивого мастера, подсказала стилистику картины. Приглушенное освещение, мягкий колорит придают киноленте жизненность, узнаваемость. Этому способствуют и мелодии... А главное — есть характер... А.Мещерякова уловила основное в образе своей героини — ее изначальную правдивость, душевную стойкость, нравственную зрелость. По крупицам воссоздала она характер Марии, придавая застывшим парадным чертам ту житейскую правду, без которой невозможны зрительское сочувствие и понимание. Актриса вопреки сюжетным поворотам убеждает, что Мария не могла простить мужа не потому, что он такой уж плохой, а потому, что она человек, не способный к душевным компромиссам... И там, где актрисе удается сохранить эту лирическую интонацию, возникает контакт со зрителем. Хотя временами зрители готовы осудить пассивность Марии — ведь она, сильная и нравственно крепкая личность, не стремится помочь Ивану, который при других обстоятельствах мог бы стать на праведный путь... Святость Марии сохранена полностью, мелодрама вновь вступает в свои права и нравственная позиция героини не кажется такой неуязвимой" (Пушкина А. Трудная судьба Марии // ВМ. 24.XI.1983).

"Фильм... продолжает традицию... давней и популярной картины... "Простая история". Здесь тоже в центре повествования женская судьба, характер сильный и яркий, раскрывающийся не только в поступке, но и в раздумьях... Приметы современности придают фильму злободневность... Это лирический фильм. Его мелодия чиста и прозрачна, его герои как бы слиты с природой, со всей этой красой поздней осени — с тишиной реки и приглушенным говором падающих листьев. И шум трактора, и звуки сельских свадеб, далеко разносящиеся по деревне, напоминают торопливому горожанину о простых заботах и радостях сельской жизни, о ее мудрости. Гармония разлита в пейзажах фильма, и нас зовут к гармонии в людских судьбах — тех, что так трудно, но так упрямо пробиваются к счастью" (Кичин В. Конец бабьего лета // СКЗ. 1983. № 11. С. 12).

"Па жанру [фільм]... можна назваць меладрамай "на вытворчым фоне". Яшчэ гадоў пяць-сем назад такога тыпу стужкі палічылі б "мелкатэмнымі". Зараз усвядомлена, што меладрама здольная даследаваць сур'ёзныя этычныя праблемы (і даследуе ў лепшых узорах)... [Рэжысёр] не крочыць за "модай на меладраму", бо ў сваіх даўніх мастацкіх тэлестужках (..."Дзень і гадзіна", "Надзейны чалавек") не баялася меладраматычных, камерных сюжэтаў... Сам жанр схіляў рэжысёра да дэталёвага ўвасаблення побыту, да даверлівай інтанацыі, да "акварэльнасці" абмалёўкі атмасферы дзеяння. У параўнанні

з папярэднімі стужкамі адчуваецца імкненне ўдакладніць творчую задачу, сутыкнуць супярэчлівасці сучаснай рэчаіснасці, увасобіць неадназначныя лёсы і чалавечыя тыпы. Разам з тым... ні сцэнарысту, ні рэжысёру... нестае сацыялагічнага і псіхалагічнага аналізу... Калі творцам не ўдаецца... па-грамадзянску смела паглыбіцца ў жыццёвыя з'явы, атрымліваецца "жыцейскасць". Каб увасобіць неадназначнасць фігуры Марыі... у фільм уводзяцца канфліктныя сутыкненні маці з сынам і дачкой... [Гэта] сюжэтная лінія... не азорана свежасцю аўтарскага погляду. Таму і выпірае яе паўторнасць, другараднасць. Наогул, фільм быццам увесь час балансуе паміж плюсавымі і мінусавымі адзнакамі. Марыя — статычная гераіня, але... Берасцень... дастойны кіраўнік, але... Клава — даволі бесцырымонная дамачка, але... І гэтак далей. Штучнае дазіраванне... ніколі не служыла ў мастацтве паказчыкам складанасці, супярэчлівасці чалавечых вобразаў" (Бабкова А. Па шляху праўдападобнасці // МП. 10.II.1984).

"...Фільм называюць меладрамай, і такое вызначэнне ў гэтым выпадку правамернае. Тут ёсць, безумоўна, сацыяльныя праблемы, але яны знаходзяцца на перыферыі сюжэта, асноўны ж канфлікт вырашаецца ў сферы пачуццяў... У пазнавальнасці гэтага жаночага тыпу ёсць і адваротны бок — яго мастацкая другаснасць... У той жа час [аўтары]... ўмела выкарысталі ўласцівасць меладрамы выклікаць эмацыянальны водгук самага шырокага гледача. Але і там, дзе фільм закранае новую з'яву сацыяльна-псіхалагічнага характару — лёс Івана... аўтары засталіся на ўзроўні меладрамы. Тут... спатрэбіліся... бярвенні ў якасці дадатковага аргумента: не трэба, маўляў, не толькі сям'і, але і калгасу такога Івана... Вось дзе меладраматычнасць (у адмоўным сэнсе) праявілася больш за ўсё: за віну — расплата, а далейшы лёс гэтага героя не мае значэння. Многія ад'язджалі ў горад (і яны былі гораду патрэбныя), ад'язджаюць і цяпер, а вяртаюцца не настолькі часта, каб так вырашыць лёс гэтага канкрэтнага чалавека нават у творы такога жанру. У сучаснай меладраме выразна праяўляецца тэндэнцыя трансфармацыі ў бок псіхалагічнай драмы. Тут былі падставы скарыстаць яе. У адносінах да галоўнай гераіні аўтары паслядоўныя: гэта традыцыйны для савецкага кінематографа жаночы характар, і яны яго не даследуюць, а сцвярджаюць. Для меладрамы такі станоўчы герой і такі аўтарскі погляд на яго натуральныя" (Зайцава Л. Калі знойдзены пункт гледжання // МБ. 1984. № 10. С. 49—50).

"Гордая, валявая, адзінокая — заўважце! — жанчына зрабілася ўжо прывычнай на нашым экране. Нягледзячы на ўсе якасці, вартыя мужчыны,— дзелавітасць, рашучасць, упартасць,— яна ўсё ж жанчына... Варыяцый на тэму жаночага адзіноцтва — мноства. Толькі не заўсёды яны ўздымаюцца на ўзровень мастацтва... Усе яе [гераіні гэтай карціны] беды, нягоды, цяжкасці... калі адбываўся працэс яе станаўлення як асобы, засталіся за кадрам... Жыццё Марыі ў цэлым ужо склалася, і асаблівых змен у ім чакаць не даводзілася... (сімволіка, вынесеная ў назву фільма)... Дзеянне будзе развівацца па дзвюх паралелях... Калі Марыя так і засталася адна, то на шляху Клавы сустрэўся Грыша, жыццёвае крэда якога — прыстойнасць... Складаныя высвятленні адносін... ні да чаго канкрэтнага не прывядуць. За гэты час вобразы не атрымаюць аніякага развіцця... застануцца толькі функцыянальнымі знакамі. Кахае Марыя мужа да гэтага часу і змагаецца з сабою з-за гордасці ці гэта горыч ад здрады блізкага чалавека гаворыць у ёй? Гэта застанецца нявысветленым. А мо, гераіні проста непрыемна ад прысутнасці ў доме чалавека, які зрабіўся для яе чужым?.. Такая трактоўка паводзін гераіні была б больш натуральнай і зразумелай. Але навошта тады ўсе гэтыя душэўныя пакуты, перажыванні, калі яны драматургічна не апраўданыя і толькі дэкларуюцца з экрана?.. У вобразе Івана... таксама двaістасць... З аднаго боку... гэта чалавек, які ўсведамляе сваю віну, раскайваецца і расплачваецца за здраду. Але на экране чамусьці разгульвае нахабны тып... Пра што ж усё-такі фільм?.. Пра разумную, гаспадарлівую, дзелавітую, гордую жанчыну і пра слабавольнага, нявернага, эгаістычнага мужчыну? Ці пра тое, што здрада людзям і зямлі не даруецца; і — як дрэнна ў горадзе, прасторна і радасна ў вёсцы?.. Самае вядомае можна ўбачыць і асэнсаваць як нешта зусім новае. Тут іншае: фільм цалкам пазбаўлены канфлікту... Вядома, калі не разумець канфлікт як сутыкненне добрага чалавека з дрэнным, што, дарэчы, і назіраецца... А адсюль — яе яўныя схематызм і ілюстратыўнасць" (Зайцава М. Яшчэ раз пра адзінокую жанчыну // МБ. 1984. № 11. С. 43).

Библиография: НФ. 1983. № 11. С. 6; Климентенко С. Не листок на ветру... // СГ. 1.XI.1983; Якімава Н. Песні бабінага лета // ЧЗ. 3.X.1983; Крупеня Я. Фарбы бабінага лета // Звязда. 2.XII.1983; Михалкович В. И надо совершать поступки // СК. 17.XII.1983; Пушкіна М. Амаль звычайная гісторыя // Беларусь. 1984. № 4. С. 29; Бондарева Е. Современник на экране // Неман. 1985. № 6. С. 156; Смаль В. "Кан'юнктуная" тэма // Звязда. 6.IX.1985; Бондарева Е. Экран и современность: Проблемы и герои // СБК. С. 83; ВЗЭ. С. 52.

A psychological drama about the life of a middle-aged woman from the country-side. Screenplay by the famous Belarusian writer A.Osipenko. REVIEWS: the theme develops according to the canons of melodrama. It has been finally acknowledged by the Soviet cinema of those years, that melodrama can explore serious ethical problems; by its style, manner and intentional clarity the film reminds of the 1950's movies, and this is not the only film of its kind; the characters, even of the main heroine, are only outlined realistically; the actress who plays in a reserved, unaffected manner creates an integral, strong-willed, morally pure and uncompromising character and adds authenticity to her outward qualities; the modest, unobtrusive manner of the director of photography determined the film's style; at the beginning the film deviates from melodrama in the interpretation of the character of the heroine's husband, but in an attempt to avoid contradictions in the characters the authors must have started to palliate the conflicts, as a result, the heroine's lofty simplicity turns into straightforwardness (she preserves her "holiness") while dark colors get intensified in her husband's character, and melodrama again begins to take care of itself; simplicity, recognizability and reiteration in real life of the situations of the film's plot as well as the authors' focus on the characters' feelings contributed to the film's success; there is a reverse side in the recognizability of this type of a woman: it is artistically secondary: the authors did not manage to interpret the familiar things in a new way but made an ample use of the ability of melodrama to arouse an emotional response of wide audiences.

НЕЗНАКОМАЯ ПЕСНЯ (НЕЗНАЁМАЯ ПЕСНЯ) (THE UNKNOWN SONG) — цв., обычн., 3 ч., 771 м, 27 мин., в/э 22.XII.1984 г.

По заказу Государственного комитета БССР по телевидению и радиовещанию.

Сц. В.Хомченко, А.Кудрявцев; реж. **Анатолий Кудрявцев**; оп. Е.Фомин; комп. Ю.Антонов; стихи М.Дудина; звукооп. Б.Шангин; [худ. В.Шнаревич]; худ. по кост. Т.Федосеенко; худ.-грим. Б.Михлина; ред. Н.Клименко; монт. Е.Сватко; втор. реж. В.Ковальчук; втор. оп. Л.Сушкевич; худ. рук. В.Четвериков, Ю.Марухин; дир. А.Кочеванов. В ролях: Н.Волков (Панасюк), Т.Мархель (его жена), Н.Еременко (полковник), Ю.Антонов (парень); М.Петров, С.Иванов, И.Нарбекова, В.Букин, С.Лесной, Т.Пузиновская, А.Беспалый, И.Мацкевич, А.Федотов, В.Петренко, А.Рахленко, И.Степанов, Н.Курсевич, А.Цюкапо, Юля Сагалович.

Теленовелла.

Экранизация по мотивам одноименного рассказа белорусского писателя Василя Хомченко (1973).

Ранним утром обходчик с железнодорожного полустанка Иван Васильевич Панасюк рассматривает военные фотографии, потом собирается в город. Жена говорит, что ему надо лежать: у него больное сердце. Но Иван объясняет: фронтовой друг Коля даже открытку не прислал, а сегодня День танкиста — надо его проведать. Приехав в городе в район новостроек, Иван видит, что частный дом, в котором жил Коля, снесен. В горсправке ему дают старый адрес. Иван возвращается на вокзал и в ожидании электрички разговаривает с молоденьким лейтенантом, а потом с его отцом-полковником, с которым они вспоминают военные годы. Он слышит, как на привокзальной площади парень поет под гитару песню о войне, о снегириной стае. Иван видит салют в честь Дня танкиста, ему вспоминаются лица погибших друзей. Дома он видит накрытый стол. Жена объясняет, что приезжал Коля и пригласил на новоселье. Иван пьет за погибших друзей.

"Калі за аблічам экраннага героя няма дзеяння, няма імпульсу, якія б арганічна пацвердзілі яго сацыяльную сталасць, ніякая самая гераічная біяграфія не ў стане "ўдыхнуць" жыццё ў... вобраз. Магчыма, і не варта было б на гэтым — даволі высокім — узроўні разглядаць вобраз Панасюка... Дэбют на тое і дэбют, каб праз памылкі прыйсці да разумення галоўнай мэты творчай работы ў кіно. Але... Панасюк... выступае свайго роду сузіральным антыподам Івана, героя аднайменнага тэлефільма, пастаўленага... па сцэнарыю таго ж А.Кудраўцава. Калі ў Іване... так і іскрылася... жыццё, то [тут]... акцёру пакутліва нестае дзейсных доказаў значнасці свайго персанажа. Міжволі ў галоўныя героі трапляе выканаўца ўласных песень Ю.Антонаў" (Фральцова Н. Каб крочыць у заўтрашні дзень // 1984. № 10. С. 52).

Библиография: Фральцова Н. Пераадоленне інерцыі // МБ. 1985. № 4. С. 50; Росцікаў Я. Час дэбютаў, або Ці патрэбны "Дэбют" // МБ. 1985. № 8. С. 54.

A TV novella after the Belarusian writer V.Khomchenko's story under the same title about one day in the life of a former front-line soldier. REVIEWS: here one finds an attempt to repeat the dramaturgical and director's device of the film *Ivan* released a year before and made after the screenplay by the same writer when the moral code of a man who has gone through the war is projected into today's reality, but the film is only a poor shadow of that film's situation: if the hero of *Ivan* was full of the vigor of life, the actor in this film did not have enough evidence of his character's significance; in spite of the authors' will the film focuses on Yu.Antonov, the singer of his own songs.

ОБУЗА (АБУЗА) (THE BURDEN) — цв., обычн., 3 ч., 853 м, 30 мин., в/э 23.VII.1983 г.

По заказу Государственного комитета БССР по телевидению и радиовещанию.

Сц. К.Губаревич; реж. **Ефим Грибов**; оп. Т.Логинова, А.Рудь; худ. В.Кубарев, В.Дементьев; комп. С.Кортес; звукооп. [Б.Шангин], С.Бубенко; втор. реж. Р.Мирский; монт. Е.Сватко; ред. Л.Пинчук; худ. по кост. Э.Семенова; худ.-грим. Л.Емельянов; худ.-декор. В.Матросов; дир. А.Кочеванов. В ролях: Юля Космачева (Оля), Е.Никитин (Василь), О.Кузяшина (Варя), М.Шиманская (Света); Т.Алексеева, Н.Пашкевич, А.Зимина, А.Кораблева, П.Возрушев, А.Лазоревский, К.Корпиленко, Люда Походило, Витя Тараткевич, Лена Ривенко, Сергей Врель, Е.Королева, П.Романов.

Теленовелла.

Воспитательница Варя и маленькая Оля, как всегда, ожидают в детском садике опаздывающего Олиного отца Василя. Тот оправдывается: срочная работа. Во дворе старого дома, где живут Оля с папой, дети играют в "театр". Вечером девочка слышит, как Василь предлагает любимой девушке Свете остаться у них насовсем, а та отвечает, что Оля ее не любит и нужно отдать девочку в круглосуточный садик, чтобы она не стала для них обузой. Оля спрашивает у Вари, что это такое? Та объясняет: ненужный человек. Из-за встреч со Светой Василь обманывает дочь, что занят на работе. Она спрашивает Варю, хочет ли та быть мамой, и просит отца пригласить ее в гости. Когда Варя собирается уходить, Василь говорит, что Оля к ней привязалась. Та отвечает, что она тоже. Василь уговаривает дочку пойти в круглосуточный садик: этим она ему поможет. Там обиженная Оля переживает, устраивает драку, не спит по ночам. Василь вынужден ее забрать и заводит серьезный разговор: ему нужно жениться. Оля предлагает ему тетю Варю, обещая, что все будет делать сама. Возвратившись домой, Василь видит, что дочь с соседскими детьми, которые ей "помогают", перевернула всю квартиру. Света говорит, что Оля ее ненавидит, и собирается уходить насовсем. Василь отвечает: уходи. Когда он в очередной раз забирает Олю из садика, к Варе приходит ее любимый человек, надолго пропадавший. Оля с папой укладывают вещи, чтобы ехать на Мядель, как он ей давно обещал. В дверь звонят: это Света.

"Такую "цётку Свету", як у фільме, палюбіць сапраўды цяжка. Актрыса... некалькі фарсіруе інфантыльнасць, эгаістычнасць сваёй гераіні, але інакш нелюбоў Волі да Светы выглядала б не па-дзіцячаму бязлітаснай. Размова ж ідзе не проста пра дзіцячы капрыз, і Воля не супраць жаніцьбы бацькі наогул. Гэтая камерная, але... складаная... гісторыя паказана дастаткова далікатна, тонка, з шчымлівай і трошкі сумнай інтанацыяй... Успрымаць гэтую стужку часам перашкаджае пэўная прыхільнасць аўтараў да паказу некалькі незвычайнага асяроддзя, дзе адбываецца дзеянне: стары драўляны дом з вонкавай лесвіцай, на якой дзеці разыгрываюць імправізаваны спектакль пад яўна катрынкавую музыку, кватэра са старой мэбляй. Відаць, аўтараў прываблівае стылістыка рэтра, што ў гэтым выпадку з'яўляецца самамэтай, таксама як і, напрыклад, планы з адбіткамі ў люстэрку. Такая самамэтнасць некаторых мастацкіх прыёмаў, пазбаўленых змястоўнага абгрунтавання, стварае ўражанне выяўленчай "шматслоўнасці". Можна, праўда, зразумець рэжысёра, які хоча зрабіць стужку больш выразнай, "насычанай". Але, відаць, майстэрства і ў разумным самаабмежаванні" (Зайцава Л. Калі знойдзены пункт гледжання // МБ. 1984. № 10. С. 40).

"У маладых рэжысёраў прыкметнае пастаяннае жаданне падстрахавацца, таму і запрашаюцца вядомыя сцэнарысты, аператары, артысты. Зразумела, вельмі шмат залежыць для дэбютанта ад першай карціны... І ўсё ж... Мастаком немагчыма стаць, калі не рызыкуеш, не выказваеш самастойнасць мыслення... Я.Грыбаў... пачынаў здымаць... з аператарам А.Рудзем. Не спрацаваўся (а мо, вырашыў падстрахавацца?), і... была запрошана вопытная Т.Логінава. Урэшце быў зроблены фільм з адназначнымі, без псіхалагічных матывіровак дарослымі і ганарлівай, што ўсведамляе ўласную выключнасць, юнай гераіняй, якая ўсё ж не здолела "трымаць" на сабе ўвесь фільм. Хібы рэжысуры... яшчэ больш падкрэсліла бездакорная работа таленавітага аператара" (Росцікаў Я. Час дэбютаў, або Ці патрэбны "Дэбют" // МБ. 1985. № 8. С. 54).

Библиография: Крупеня Я. Тры прэм'еры // МП. 27.XI.1983; Фральцова Н. Пераадоленне інерцыі // МБ. 1985. № 4. С. 50—51.

A TV novella about the relationship between a little girl and her father who brought her up without a mother and his girl-friend. REVIEWS: this delicate but psychologically rather complex story is shown in a rather subtle manner, with a piercing intonation, but the authors' excessive tendency to show the unusual setting hinders its reception; the retro-style turned out to be an end in itself, like many other artistic devices; this creates an impression of "verbosity" — one's craftsmanship is reflected in reasonable self-restraint; the adult characters are one-dimensional lacking psychological motivation of their actions, and the original young actress cannot keep the whole film intact alone.

САД (САД) (THE GARDEN) — цв., кашир., 9 ч., 2360 м, 82 мин., в/э 7.XI.1983 г.

Сц. В.Козько, Ф.Конев; реж. **Виталий Четвериков**; оп. Ю.Марухин; худ. А.Чертович; комп. С.Кортес; текст песни В.Халипа; звукооп. В.Мушперт; втор. реж. В.Поздняков; втор. оп. Е.Фомин, В.Жилевич; худ. по кост. А.Грибова; худ.-грим. А.Журба; худ.-декор. Л.Прудников, И.Романовский; монт. Л.Кузьмич; ред. Р.Романовская; дир. А.Круковский. В ролях: Д.Матвеев (Мирон), А.Ливанов (Сидор), Г.Щебивовк (Ольга), Саша Кудытин (Лепик), Света Сидоренко (Маша), Дмитрий Павленко (Кубик), Володя Кисель (Сеня); В.Александров (Якуб), А.Биричевский (председатель сельсовета), Ю.Ступаков (секретарь обкома), Г.Овсянников (Квадрат), С.Станюта (старуха), Е.Ливанов (старый Сидор), К.Сенкевич (старый Мирон); М.Петров, В.Сичкарь, В.Букин, А.Кашперов, П.Романов, Г.Романова, А.Колос, Т.Чернышева, В.Деменкова, З.Пасютина.

Романтическая мелодрама.

Поздней осенью в заброшенном деревенском школьном саду встречаются два старика: Сидор, который собрался ставить здесь хату и рубит деревья, и Мирон, укоряющий его: помнит ли тот, кто посадил этот сад? Сидор отвечает, что он-то помнит, да они забыли Мирона... Годы войны. Сидор рубит сад по приказу немцев. Послевоенный год. Голодные мальчишки из детдома (Кубик, Клопик, Мыса, Лепик и другие) забираются на склад, крадут хлеб и конфеты. В детдом приезжают педагоги (Ольга, Квадрат) во главе с бывшим командиром партизанского отряда Мироном, который назначен директором. Завхозом здесь работает Сидор, пристроившийся, по мнению Мирона, как всегда. Ольга рассказывает Мирону свою историю: она работала по заданию подполья переводчицей немецкой комендатуры в родном городе; все ее товарищи погибли — кто-то рассчитал, что подозрение падет на нее. Она просит Мирона поверить ей. Мирон предлагает ей остаться. Услышав, что ребята называют директора Граммофоном, Лепик (которого Мирон подобрал, когда у того каратели расстреляли родителей) угрожает им ножом: если кто-нибудь назовет еще Мирона так — зарежет. Мирон считает, что Ольга должна вспомнить все имена, детали, чтобы разоблачить настоящего предателя — для нее война не кончилась, да и для него тоже: он ей поверил. Детдомовцы помогают колхозу копать картошку. Сидор "разоблачает" Клопика: тот закапывал обратно лучшие клубни — это вредительство. Мирон велит ребятам собирать все и обещает, что весной они голодать не будут. Старуха на дороге просит Лепика отвести в детдом девочку Машу: та прибилась к ней в начале войны, но старуха чувствует, что скоро умрет. Мирон по совету председателя колхоза Якуба обращается за помощью к командиру их партизанского соединения, а теперь секретарю обкома Игнатию Петровичу. Тот обещает обувь, одежду, но леса для ремонта нет. Мирон просит еще 140 саженцев яблони — по числу его воспитанников. Сидор сватается к Ольге, говорит, что краше ее не видел. Во время обеда с потолка детдомовской столовой сыплется штукатурка, образуется дыра. Начинается бунт. Ребята возмущаются: они мокнут, а директор только обещает. Ночью они с Мироном крадут доски на берегу реки. Плотогоны, проснувшись, хватают Лепика, бьют заступившегося Мирона. Тот объясняет, что дети — детдомовские. Плотогоны отпускают их: что взяли — ваше. Мирон отправляет Сидора за саженцами. Ребята чинят здание. Якуб приносит Мирону повестку из милиции: кто-то донес о досках. Игнатий Петрович, выругав Мирона, велит выписать доски задним числом: может, удастся выкрутиться. Ребята размечают места под яблоньки. Мирон учит их: сделай добро и добро получишь. Не привезя саженцы (якобы в лесхозе не дали) и зазвав Ольгу к себе, Сидор говорит, что все узнал про нее, предлагает взять его фамилию — тогда ее не найдут. Ольга отказывается. Лепик, ворующий очистки, рассказывает Маше, подкараулившей его, что это для жеребенка. Якуб говорит Мирону о пропаже колхозного жеребенка: он был дохлый, но все равно могут быть неприятности. Якуб подозревает Лепика. Жеребенок подрывается на мине. Сидор приводит Лепика к председателю сельсовета деду Евхиму как виновника кражи. Лепика забирает уполномоченный. Маша сообщает о случившемся в детдом. Ребята с Мироном идут спасать товарища. Маленький Сеня, считающий Ольгу своей матерью, показывает ей родинку, по которой она должна его узнать. Ольга обнимает его. Сидор кричит, чтобы "немецкая овчарка" не марала погаными руками детей. Лепик кричит, что это неправда. Ольга молча уходит. Сидор плачет. Квадрат привозит саженцы. Ребята под руководством Мирона сажают их. Сидор тоже хочет посадить дерево, но Мирон не позволяет. Ребята сажают яблоньку в честь Ольги. Надев военную форму с наградами, Мирон идет к Сидору, который поит и кормит мужиков (среди них Якуб и дед Евхим), толокой строющих его новую хату, и упрекает: вдовы мокнут в землянках, а они помогают Сидору; дети смотрят, как они у сволочи угощаются. Все молчат. Вскоре детдом закрывается, воспитанники уезжают. Лепик остается с Мироном, и тот называет его сыном. Как-то Лепик приносит газету с указом о награждении Ольги посмертно орденом Красного Знамени... Мирон спрашивает у яблони Ольги, куда она ушла? Та отвечает — за правдой; просит рассказать, как он жил без нее? Мирон говорит, что 30 лет учительствовал, растил сад; ребята разъехались по всей стране, но сейчас он кликнул их — и они едут обновить старый сад.



Кадр из фильма

"Фильм снимался главным образом на Полесье, на месте действия прототипов его героев, недалеко от деревни Вильчи, где еще стоит сад, посаженный воспитанниками [директора местного детдома] Мирона Афанасьевича Сороки [который повторил подвиг великого воспитателя Макаренко]. Каждое деревце в нем именное, хранит память конкретного воспитанника... Разлетелись они, бывшие "подранки", по белу свету... В аннотации к фильму написано: "Это философская, поэтическая притча о смысле жизни, о предназначении Человека на земле". С таким определением можно было бы согласиться, принять фильм как притчу, если не знать, что за каждым эпизодом — живая частичка бытия" (Новиков И. Об опаленном детстве // Правда. 9.VI.1983).

"І ў фільме "Зацішша", і ў... карціне "Сад" мастак паглыбляе і паварочвае рознымі гранямі адну і тую ж праблематыку: чалавек і навакольнае асяроддзе, чалавек і родная зямля, чалавек і радзіма, чалавечая асоба і гісторыя. Каб больш выразна выявіць глыбінную сувязь паміж задумамі гэтых фільмаў, В.Чацверыкоў [зноў] запрасіў на адну з галоўных роляў... А.Ліванава... Што паміж гэтымі вобразамі [Сідара і Астахава] агульнае? Жаданне прайсці па жыцці староннім назіральнікам, ухіліцца ад актыўнай пазіцыі ў адвечнай барацьбе дабра са злом, няўменне паспачуваць бліжняму, суперажываць людзям у іх горы і радасці. "Маральныя інваліды", — так выразна акрэсліў сам акцёр... гэтую духоўную сувязь сваіх персанажаў. Акрэсліў і здолеў выдатна ўвасобіць — у кожным выпадку адметна, па-свойму... Яго Сідар [мае]... запамінальнае аблічча прыстасаванца. Выносячы прысуд гэтаму адмоўнаму персанажу, акцёр і рэжысёр пазбягаюць акарыкатурвання; наадварот, імкнуцца выявіць псіхалагічныя матывы ганебных учынкаў Сідара. Нават

такое высакароднае пачуццё, як каханне (а тое, што Сідар па-свойму глыбока і шчыра кахае Вольгу, артыст паказвае пераканаўча), выглядае ў паводзінах Сідара як нешта недарэчнае і вартае жалю... Вызначальная рыса Сідаравага характару — імкненне ацэньваць пачуцці іншых па мерках сваёй натуры. Духоўная абыякавасць да чалавечай суверэннасці — вось рыса, супраць якой скіраваны пафас рэжысуры і акцёра... Антыподам Сідару ў фільме выступае Мірон... Малады акцёр увогуле праводзіць гэтую ролю ўражліва, хоць няstaча вопыту робіць некаторыя ўчынкі Мірона прасталінейнымі. Радуе, што ў многім удалася спроба стварыць вобраз сапраўды станоўчага героя — шчырага і адкрытага людзям, вялікай душэўнай шчодрасці; героя, які свядома служыць высокім ідэалам дабра і справядлівасці... Падзеі і характары стужкі заснаваны на рэальным матэрыяле... (адзін з выхаванцаў [дзіцячага дома]... В.Казько)... Наогул, дакладнасць узнаўлення жыццёвых рэалій, асаблівасцей побыту першых пасляваенных часоў абумоўлена тым, што ўсе стваральнікі стужкі... людзі прыблізна аднаго ўзросту... Таму так востра, з такой шчымлівай мастацкай інтанацыяй сказана з экрана пра сапраўдную цану чалавечай дабрыні, пра жорсткасць лёсу, пра сіроцкую долю ў дзіцячым узросце... Адкрытае сутыкненне жыццёвых пазіцый герояў стужкі выклікала і папрокі... за схільнасць да дэкларатыўнасці і нават да меладраматызму" (Небышынец В. А саду квітнець... // ЛіМ. 9.XII.1983).

"...Фильм движется от частных проблем к более общим, сущностным проблемам бытия. И хотя в его основе лежит вполне конкретный житейский материал, он тяготеет к поэтической притче, философскому размышлению о предназначении человека на земле. В картине есть своеобразный символический кадр. У раскидистого векового дуба... сидит старая женщина. Вглядываясь в уходящую вдаль дорогу, старуха осеняет ее крестом, благословляя бредущих по размытой колее детей. Дерево, женщина, дети и выжженная, но живая и дающая жизнь земля составляют единый, очень важный для авторов образ — образ неистребимости жизни, бесконечности бытия... Детей и взрослых [в фильме] сближает память о прошлом и мечта о будущем... Ведь забвение всегда грозит обернуться бездуховностью. Известная, но важная мысль доказывается в драматических сюжетных перипетиях. Лицом к лицу сведены герои-антиподы... Отношение к саду становится пробным камнем их жизненных принципов... Острые сюжетные перипетии призваны драматизировать идейное и нравственное противоборство героев. Однако конкретный материал положенной в основу фильма реальности порой кажется авторам словно бы тесным, тогда появляются и несколько взвинченная интонация, и перегруженность символическими образами. Рядом с кадрами, отмеченными наблюдательностью, точно воспроизводящими приметы быта... появляются эпизоды театрально мизансценированные, форсирующие естественное движение мысли, скажем, пирушка у Сидора, где Мирон произносит обличительный монолог, явно грешащий прямолинейностью... Отдает мелодраматизмом беседа старого Мирона со своей погибшей возлюбленной... Можно разгадать здесь намерение авторов найти пути эффективного воздействия на зрительские эмоции. Фольклорные мотивы переплетаются в фильме с плакатно-агитационной открытостью, символика — с точными бытовыми зарисовками. Порой это сделано органично, порой очевиден неровный стилистический пульс картины. Но не может не тронуть неподдельная взволнованность, искренность, живая страсть, которыми пронизан фильм" (Ульянова О. Сад памяти, сад надежды // СЭ. 1983. № 24. С. 7—8).

"...Задача стварэння вобраза станоўчага героя вельмі складаная... Часта такі герой бывае занадта аднамерны. Іншы раз аўтары звяртаюцца да мінулага, каб на матэрыяле, ужо аддаленым ад нас часам, які ўжо "адстаяўся", паспрабаваць вырашыць гэтую задачу... Шкада, вядома, што гэты фільм — апошні ў творчым лёсе... рэжысёра — не стаў сапраўднай удачай... [хаця] В.Чацверыкоў застаўся верным і аблюбаванаму тыпу героя, і сваёй творчай манеры. "Сад" — рамантычная меладрама, якую ўласцівая рэжысёру патэтычнасць робіць амаль маральнай пропаведдзю, дзе сцвярджаецца пазіцыя галоўнага героя... Прыцягвае адценне надаюць твору супрацьпастаўленне палярных жыццёвых пазіцый галоўнага героя і яго антыпода... паэтычная сімволіка ў вобразе саду, экспрэсія мовы" (Зайцава Л. Калі знойдзены пункт гледжання // МБ. 1984. № 10. С. 40—54).

Библиография: Бондарава Е. Параметры кінагероя: Дыялог кінарэжысёра з крытыкам // ЛіМ. 25.VI.1982; Павлючик Л. Сад юности нашей // СЭ. 1982. № 22. С. 20; Майсееў У. "Мая тэма — жыццё" [Гутарка з В.Чацверыковым] // МБ. 1983. № 8. С. 14; Бондарава Е. І прарастуць галінкі садам... // ЧЗ. 19.XI.1983; Харкевич Н. "Лицом к солнцу" // ЗЮ. 30.XI.1983; НФ. 1983. № 10. С. 9; Крупеня Я. Сад юнацтва нашага // МП. 25.XI.1983; Бондарева Е. Современник на экране // Неман. 1985. № 6. С. 156—157; Бондарева Е. Экран и современность: Проблемы и герои // СБК. С.83.

A romantic melodrama about the life of a man who was the principal of an orphanage in the post-WW II years in Polesye. The last film of the famous Belarusian director of the 1960's generation V.Chetverikov. One of the co-authors of the screenplay is the famous Belarusian writer V.Kozko. REVIEWS: the film is based on real events and people; the accuracy in recreating the details of everyday life is determined by the fact that the childhood of the film's main authors coincided with these years: V.Kozko was one of the inmates of this orphanage and the film director knew well enough what it means to grow a fatherless child; in all of his films the director deals with the same problems: a person and the environment, a person and homeland, a person and history; as in the film *A Remote Place* L.Livanov creates the character of a "moral invalid", an outside observer who cannot sympathize with his fellow people; he is the opposite of the positive hero and turns out to be the more interesting character in the film; the young actor did not manage to overcome the protagonist's straightforwardness; the director remained loyal to his creative manner: his intonation, stand on problems, feelings are expressed not didactically but through accentuating feelings and logical points, and, first of all, by showing the children's attitude to the adults; the film contains melodramatic and declarative elements, at times its intonation is highly strung, and the film is overloaded with symbolic images and theatrically made mise en scenes; though the film is based on concrete life material, it is more like a contemporary poetic parable; the pathos characteristic of the film director turns the film into a moral sermon; the juxtaposition of the opposite positions in life, the poetic symbolism of the image of the garden, the expressiveness of the film language add a parabolic coloring to the film; the film is stylistically uneven but one cannot remain indifferent to the film's genuine pathos, sincerity, passion which permeate the film.

СКАЗКА О ЗВЕЗДНОМ МАЛЬЧИКЕ (КАЗКА ПРА ЗОРНАГА ХЛОПЧЫКА) (THE FAIRY-TALE OF THE STAR BOY)

— обычн., цв., 14 ч. (2 сер.), 3658 м (1-я сер. — 1854 м, 2-я сер. — 1804 м), 129 (65+63) мин., в/э 6.I.1984 г.

Др. назв. "Звездный мальчик", "Казка пра Зоркавага хлопчыка".

По заказу Государственного комитета СССР по телевидению и радиовещанию.

Сц. И.Веткина; реж. **Леонид Нечаев**; оп. В.Калашников; худ. Л.Ершов; комп. А.Рыбников; песни на стихи У.Блейка, Ю.Энтина; звукооп. С.Шухман; ансамбль "Гистрионы" под рук. Ф.Иванова; балетм. А.Заремба; худ. по кост. Н.Сардарова; худ.-грим. Н.Немов; худ.-декор. М.Зусманович; втор. реж. И.Яницкая, В.Калашник; втор. оп. Л.Лейбман; монт. В.Коляденко; ред. И.Кавелашвили; дир. С.Терещенко. В ролях: Павел Чернышев (Звездный мальчик), Лариса Пономаренко (Инфанта), Ваня Пчелкин (Карлик), Игорь Сысоев (Малыш), Ангелина Поленчукова (Эля), Дима Волков (сын лесоруба), И.Мацкевич (егерь), Г.Байкштите (мать Звездного мальчика), М.Петров (Умелец), М.Алимова (Ясновидящая и цыганка), Р.Янковский (Хозяин созвездия), Б.Плотников (психолог), В.Шелестов (инженер), В.Шевелевич (инквизитор); В.Смирнова, Т.Вемян, В.Щенников, И.Савицкий, Б.Чернокульский, Л.Зайцева.

Детский музыкальный телефильм-сказка.

Экранизация по мотивам "Мальчика-звезды" и других сказок О.Уайльда (1888).

Егерь в лесу смотрит на звезды. Инопланетяне в далеком созвездии, давно избавившиеся путем селекции от чувств, испытывают странное ощущение: теснит грудь — это влияние неведомой энергии с Земли. Они изучают эту энергию с помощью Ясновидящей, которая видит маленькую деревню в горах и непосредственный источник энергии — егеря: от него идет свет любви. Хозяин созвездия, психолог и инженер спорят, возможно ли совсем уничтожить чувства? Принимается решение послать на Землю ребенка "последней модели": даже один человек с холодным сердцем может многое изменить. Но, оказывается, материнские чувства не угасли, и мать бросается вслед за сыном. Егерь видит падение двух звезд и находит вместе с Умельцем в лесу Звездного мальчика. Мать, приземлившись в другом месте, срывает с себя ожерелье, с помощью которого Хозяин созвездия может наблюдать за ней, и отправляется на поиски сына. Звездный плащ и ожерелье ребенка прячет Умелец: егерь, взявший Звездного мальчика на воспитание, не хочет, чтобы было известно о его происхождении, потому что люди боятся непонятного и будут плохо к нему относиться. Проходит 10 лет. Мать, скитаясь по земле в бесплодных поисках, стареет и превращается в нищенку. Инопланетянам стало еще хуже. Связи с Землей нет. Звезда вырастает очень красивым и способным, но чересчур самоуверенным мальчиком. От него наконец появляется слабый луч. Цыганка из бродячей труппы, которой мать рассказала свою историю, утешает ее. Девочка Эля дает Звезде найденный ею камень из ожерелья, и его начинают видеть инопланетяне. Кибитка бродячих актеров приезжает в деревню. Цыганка гадает. Когда очередь доходит до Звезды, она велит принести его настоящую одежду и говорит, что он с неба. Звезда, узнав, что егерь — не его отец, начинает относиться к нему, да и к другим, пренебрежительно. Инопланетянам становится легче дышать. Цыганка сообщает Звезде, что к нему идет его мать. Гонцы оповещают о предстоящем празднике в честь дня рождения Инфанты, на который приглашают всех детей. Звезда стреляет в животных, разбивает краски Малыша, но тот говорит, что будет рисовать свои картины в голове. Звезда недоволен: тот умеет "держать его за горло". Егерь говорит, что у Звезды нет сердца, на что тот отвечает, что оно ему не нужно: он должен стать самым сильным, умным, богатым. Когда появляется мать, звездный плащ которой превратился в нищенское рубище, Звезда не признает ее и говорит, что камень, висящий у нее на шее, она украла у цыганки. Люди осуждают Звезду.

Потрясенный пережитым, Звезда убегает в лес и срывается со скалы. Его находит и выхаживает мальчик-карлик. У него нет матери, а отец прячет его от людей. Звезда признается, что прогнал свою мать, но надеется найти ее. Гонцы Инфанты, встретив на дороге мать Звездного мальчика, советуют идти во дворец: она сможет заработать на кухне. Звезда с Карликом также приходят на праздник. Капризная Инфанта, наблюдая бой быков, обращает внимание на красоту Звездного мальчика и велит ему участвовать в представлении. Переодевшись в костюм тореадора, он побеждает на арене. Карлик же развлекает Инфанту и публику кувырками. Она приказывает обоим прийти во дворец. Звезда замечает мать, бежит за ней, но та прячется. Попав во дворец, Карлик впервые видит себя в зеркале и понимает, почему над ним смеются. Он в отчаянии. Инфанта приказывает ему танцевать, но он падает замертво. Звезда заявляет Инфанте, что никогда не будет с ней играть (как она хотела), и убегает. Та обманом узнает, кто его мать, и велит послать за ними погоню. Все дети наблюдающих за событиями на Земле инопланетян хотят стать карликами: они его полюбили. На поиски Звезды отправляются егерь и Малыш. Цыганка спрашивает мать, почему она оставила сына? Та отвечает, что боялась: люди будут смеяться над ним. Оживший Карлик прячется в кибитке бродячих актеров. Стража останавливает ее, но цыганка отвлекает их танцем, и кибитка уезжает. Звезда в скитаниях заболевает. Мать ищет его. На городской площади объявляют о розыске нищенки и ее сына. Инопланетяне переживают за них. Друзья Звезды и горожане вступаются за него и его мать, бьют стражу. Инфанта злится и велит всех схватить, убить. Инквизитор, присматривающий за ней в отсутствие отца-короля, сообщает, что тот велел ее выпороть. Она плачет. Мать и Звезда снова вместе. Хозяин созвездия говорит, что теперь никто во Вселенной не бросит камень в них: каковы их люди!



П.Чернышев — Звездный мальчик

"Праздничное зрелище становится [тут] самоценным... Сказки О.Уайльда... показались [авторам] устаревшими, сюжетно бедными, и чтобы их осовременить и приблизить к нашим детям, пришлось снабдить их "космическим сюжетом"... Если по О.Уайльду жестокосердие Звезды развилось постепенно, в результате бездушного поклонения окружающих его красоте и способностям, то в телеэкранизации мальчик становится злым и тщеславным, как только надевает волшебное ожерелье... Герою сказки... приходится выплакать и выстрадать великодушие и доброе сердце, испить всю горечь высокомерного одиночества. Герою телефильма доброе сердце достается легко, надо для этого только случайно снять волшебное ожерелье... Зло [тут] не страшно, добро его легко побеждает, а внутренний сюжет постепенного преображения человека подменяется внешними перипетиями приключений... Думаю, что такие подмены не безобидны... приучая детей к внешним знакам вместо живого чувства... Кто же против иронической или комически-бытовой интерпретации сказки? Она возможна, если, конечно, не искажены смысл, нравственный итог первоисточника. Когда несколько лет назад вышел телефильм "Красная Шапочка", легкая, ироническая интонация, комические арии прозвучали свежо, создали веселую, непринужденную атмосферу игры в сказку. Но в любой игре привлекательна прежде всего новизна, а [здесь]... повторяется все тот же прием... Еще как-то можно понять Л.Нечаева и И.Веткину, которые продолжают работать в однажды найденном ими стиле. Но почему такое прочтение сказки стало сегодня чуть ли не единственно возможным для всех?.. И еще одно. Авторы телеэкранизаций, используя лишь сюжетные мотивы сказок, забывают, что многие из них такие же шедевры мировой литературы, как взрослые классические романы. Через литературную сказку ребенок впервые знакомится с миросозерцанием крупных писателей, поэтому зачем же, например, заменять грустную, а подчас и трагическую интонацию сказок Уайльда неуместным здесь оптимизмом, когда все герои обязательно остаются целы, невредимы и счастливы. Авторам удалось легко вылечить даже доброго, веселого Карлика, которому злая Инфанта разбила сердце, но ведь мысль о трагичном исходе жестоких забав и была главной в сказке Уайльда" (Чекалова Е. Стоит ли верить в чудеса // СК. 10.III.1984).

"Л.Нечаев смотрит на мир добрыми глазами художника. Даже отрицательные герои его сказок, олицетворяющие злое начало, не вызывают у зрителей леденящего душу ужаса или оцепенения. Его сказки не страшно смотреть и на ночь. Злое, коварное, лживое выглядит могучим и сильным лишь в собственных глазах, и оно, какой бы

ни оказалась борьба с ним, будет в конечном счете разоблачено, повержено и осмеяно. Так утверждает народная мудрость... Эта вера укрепляется в нас при каждой встрече с работами Л.Нечаева" (Бочаров Э. Леонид Нечаев // Экран детям. 1984. № 8. С. 7).

"Новы фільм... робіць наступны крок на абраным рэжысёрам творчым шляху... Як у кожнай казцы, катэгорыі дабра і зла атрымліваюць у карціне не толькі сюжэтнае, але і відовішчнае развіццё. Маленькі глядач бачыць, што не заўсёды зло можна пазнаць па вонкавай абалонцы... І трэба прыкласці немалыя намаганні, як гэта робяць станоўчыя героі фільма, каб разарваць бліскучую ўпакоўку зла. А дабро часта мае непрыкметную знешнасць. Для вырашэння гэтай мастацкай задачы Л.Нячаеў умела прыцягвае выяўленчыя кінематаграфічныя сродкі. Працуе на сюжэт фільма і музыка... Г.Байкшітэ імкнецца чалавечай спагадай да пачуццяў гераіні пераадолець сімволіку казачнага вобраза. Дастаткова арганічныя ў кадры і дзіцячыя вобразы... Маляўнічы фон фільма ўзмацняе яго казачную, фантазійную аснову. Тэлевізійная казка ўспрымаецца ў цэлым як прафесійна зробленая работа... Аднак стабільнасць рэжысёрскага почырку... робіцца перашкодай у пошуку новых мастацкіх рэсурсаў. Так, ужо выкарыстоўваліся ў папярэдніх [яго] карцінах прыёмы экраннай эксцэнтрыкі, буфанады. У сюжэце новай казкі яны часам выглядаюць чужароднымі паэтычнай і некалькі журботнай галоўнай тэме ўайльдаўскай прытчы. У пэўнай меры прамалінейна вырашаны мастаком... дэкаратыўныя элементы, якія зноў-такі ўступаюць у супярэчнасць з умоўным, сімвалічным сэнсам самога панящця "зорны хлопчык". Фарсіраваны буйныя планы асобных персанажаў, ажно да танчэйшых адценняў грыму. Большай эмацыянальнай свежасці чакаеш і ад музычнай палітры... Відаць, для рэжысёра настаў час пераглядзець свой арсенал... каб знайсці... нейкі новы эквівалент у наступных карцінах" (Фральцова Н. Каб крочыць у заўтрашні дзень // 1984. № 10. С. 53).

"Сказка о Звездном мальчике" в творчестве Л.Нечаева осталась звездой — красивой, но холодной. Потому что в стороне остались идеи самого Уайльда, вечные человеческие проблемы: любовь матери к сыну и сына к матери. Если верить сказке английского писателя, то любовь возникает через страдание. Женщина рождает в муках и поэтому любит "причину" своих страданий. Чтобы ребенок любил свою мать, он тоже должен страдать. Но если мать не воспитывала сына, то почему Звездный мальчик должен был полюбить неизвестно откуда взявшуюся женщину? О.Уайльду для того и понадобился жанр сказки, чтобы преодолеть эти логические заключения. Ему нужно было просто чудо, которое красавца превращает в урода. И тогда Звездный мальчик начинает размышлять: в чем причина таких перемен? Он начинает действовать, чтобы вернуть себе свою красоту. А затем уже забывает о цели и сосредоточивается на средстве: вернуть любовь матери. Этого в фильме нет" (Светлов В. Веселое, доброе, разное // ЗЮ. 24.I.1985).

"В этих картинах ["Проданный смех" и "Звездный мальчик"] много удач. Дети играют замечательно. Съемки впечатляющие, трюки великолепные. Но все это вместе не складывается. Не живет так естественно, как в его [режиссера] ранних фильмах, не рождает мелодию. Что-то главное, что уже сегодня можно назвать "нечаевским", ушло из этих лент. Можно, конечно, покопаться, назвать те или иные причины этого. Композиция несовершенна. Актеру не хватает темперамента, а актрисе теплоты. Но все же это второстепенное... Талант Л.Нечаева раскрывается там, где есть герой с высокими чувствами и благородной натурой, где идеальное предстает нормой. Герой, продавший свой смех или наделенный ледяным сердцем, способный оскорбить мать, не рождает в нем любви к себе. А без любви, пылкой и безоглядной, Л.Нечаеву не снимается, не пишется, не придумывается" (Романенко А. Главный приз: Заметки о телевизионной сказке // ДЛ. 1986. №6. С. 48).

Библиография: Герасимова С. Под созвездием детства [Интервью с Л.Нечаевым] // ВМ. 17.V.1982; Чарнушэвіч А. У пошуках залатога ключыка // МБ. 1983. № 9. С. 34; Савін Ю. Зямныя "казачныя" будні // МБ. 1984. № 1. С. 70—71; Якімава Н. Пачатак добрае навукі // ЛіМ. 1.VI.1984; Крупеня Я. Героі фільмаў — дзеці [Гутарка з Л.Нячаевым] // НГ. 9.VI.1986.

A children's musical fairy-tale TV film based on O.Wilde's fairy-tales about beauty, egoism and maternal love. Directed by L.Nechaev, a master of films for children. REVIEWS: here the festive spectacle becomes an end in itself; O.Wilde's fairy-tales must have looked outdated to the authors, and they invested a "cosmic plot"; Wilde's hero had to suffer a lot to acquire magnanimity and good-heartedness while the film's characters easily get everything — it is sufficient to take off the magic necklace from another planet; thus the inner plot of a person's step-by-step transformation is replaced by a chain of outer adventures, such replacements are not really so harmless: children get accustomed to outer signs instead of live feelings; different interpretations of a fairy-tale are possible if its meaning and moral message are not distorted, but here Wilde's sad and even tragic intonation is replaced by irrelevant optimism; the categories of good and evil are developed not only in the form of plot but also as a spectacle: the young viewer sees that it is not always possible to tell evil by its outer appearance; the music contributes to the development of the film's plot; the permanence of the film director's style becomes an obstacle to experiment: the techniques of eccentricity and slapstick look alien to the poetic and sad theme of Wilde's parable; there are a lot of accomplishments in the film but they don't make one whole; one may find the reasons for this (e.g. the inadequate structure), but they are secondary; the main thing is that the director's talent may be revealed if there is a noble hero with great feelings, and the character who sold his laughter or who has an icy-cold heart and can hurt his mother cannot stir his creative fantasy.

СНЕГ (СНЕГ) (SNOW) — обычн., цв., 3 ч., 704 м, 26 мин.

По заказу ЭМТО "Дебют" к/с "Мосфильм".

Сц. В.Соловьев; реж. **Сергей Лукьянчиков**; оп. Ф.Кучар; худ. Е.Игнатьев; звукооп. Б.Шангин; втор. реж. Е.Белькевич; втор. оп. В.Жилевич; худ. по кост. Н.Жижель; худ.-грим. В.Антипов; монт. Е.Волкова; ред. Л.Рогальская; дир. Л.Зайкова. В ролях: Л.Савельева (Татьяна Петровна), А.Воеводин (Потапов); Г.Макарова, В.Шульгин, Г.Гарбук, Аня Кацар.

Киноновелла.

Экранизация по мотивам одноименного рассказа К.Паустовского.

Певица Татьяна Петровна, эвакуированная из Москвы в небольшой приволжский городок с маленькой дочкой Варей и поселенная в доме умершего местного жителя Андрея Платоновича Потапова, укоряет почтальоншу Фросю, принесшую очередное письмо от его сына с фронта: нехорошо это. Фрося отвечает, что на почте есть печать: "Адресат выбыл". Татьяна Петровна не хочет, чтобы письмо ушло обратно с такой надписью. Она читает его: Николай уже месяц в госпитале, часто вспоминает их городок и дом (в частности, рояль, который, наконец, настроен); может быть, его ненадолго отпустят домой после лечения. Татьяна Петровна вызывает настройщика. Варя удивляется, зачем та позволяет ему трогать чужие вещи, чего не разрешала ей. Начальник станции рассказывает Николаю о смерти его отца месяц назад, о том, что в доме чужие люди. Николай смотрит на родной дом издали. Татьяна Петровна замечает его и приглашает войти. Она рассказывает о себе, потом читает засыпающей Варе сказку "Аленький цветочек". Вскоре она получает от Николая письмо. Он вспомнил, где видел ее: в 1927 г. в Крыму мимо него прошла девушка и он понял, что она могла бы дать ему огромное счастье, но

почему-то не пошел за ней; если Татьяне Петровне понадобится его жизнь, она будет принадлежать ей. Татьяна Петровна плачет в растерянности: она никогда не была в Крыму.

*"С первых же кадров видишь высокий уровень изобразительного решения, которое на протяжении всего фильма перекрывает с лихвой все другие стороны картины... Почему же от нее остается впечатление ряда прекрасных фотографий, в которых "теряются" герои?.. Сделан лишь намек на психологическую разработку характеров, на постижение волшебной простоты прозы Паустовского. В рассказе мало событий, но это не значит, что в нем ничего не происходит, в нем на наших глазах рождается то огромное и любимое писателем состояние духовного контакта, близости, которое делает его простые истории такими волнующими и романтически насыщенными. Красивы его рассказы. И фильму не откажешь в изобразительной красоте. Оператор... и художник... блестяще передали пейзажи русской зимней природы, таинственность и живописность интерьера. Паустовский говорил, что "вещи усиливают ощущение времени". Вещи в этой картине, в самом деле, говорят о многом, точно так же, как о многом говорят цвет и свет. И лишь герои остаются "неодушевленными предметами" в этом "говорящем" мире вещей... Сама по себе изобразительная эстетика, перенесенная слишком подробно из талантливого фильма... "Чужая вотчина", всего лишь красивая оболочка в этой картине. Не заполненная психологическим содержанием, правдой жизни души, изобразительная форма так и остается наиболее ценным качеством в этой работе. Трудности в работе с актером — это наиболее частые "камни преткновения" на пути молодых режиссеров. При в общем грамотном владении изобразительными приемами, сегодня это для них одна из основных нерешенных задач. Особенно заметны такого рода трудности, когда в картину приглашаются популярные, талантливые артисты... Но не получая четкого режиссерского указания, они не могут "вытянуть" фильм, реализовать свои способности, им остается только повторение своих предыдущих находок... [Режиссеры-дебютанты] часто попадают в весьма противоречивую ситуацию... Маленькая, емкая по содержанию кинолента требует от них еще более виртуозного мастерства, умения кратко сказать о многом, чем это порой бывает в полнометражной работе. Тем более что для дебютных короткометражек часто выбирается новелла или рассказ писателя-классика, и только в процессе работы выясняется, что нет ничего труднее перевода в изображение и диалог "простой", прозрачной прозы" (*Тюрина Т. "Живая душа" профессии // ЗЮ. 23.IX.1983*).*

"...Рэжысёру, як вядучай творчай сіле ў кіно, нельга дапусціць кампрамісаў з аператарам. Інакш карціны знутры разбураюцца аператарамі, якія заклапочаны "дэманстрацыяй сябе". На жаль, такое здарылася ў... фільмах "Снег" і "Чужая бацькаўшчына"... Бачыш прыгожы кадр. Потым гэткі ж трэці, пяты... І ўжо здаецца, што няма нічога, акрамя прыгожа знятых кадраў" (Берасцень С. Разглядаючы мазаіку: Занальны семінар маладых кінематаграфістаў // ЛіМ. 19.X.1984).

"Вось ужо дзе выяўленчая стылістыка рэтра неабходная... Таму, што дзеянне адбываецца ў мінулым... і таму, што яна ўяўляецца натуральнай, адпаведнай творчасці гэтага пісьменніка — рамантыка і лірыка. Безумоўнай вартасцю фільма з'яўляюцца пераканаўчая дакладнасць і вытанчаная прыгажосць асяроддзя, у якім адбываецца дзеянне: натуры, інтэр'ераў, рэчавага свету. І калі гэткае ж уражанне пакідаюць святлапіс і колер у інтэр'ерах, то тон сепіі, якім зроблены натурныя кадры, не настолькі пераканаўчы. Жаўтаватае адценне пазбавіла снег усёй яго натуральнай чароўнасці, што вельмі важна і неабходна тут. Аналіз фільма прыводзіць да праблемы экранізацыі наогул. Свет чалавечых адносін, чалавечых пачуццяў у Паўстоўскага заўсёды надзвычай высокі, вытанчаны, паэтычны і — надзвычай добры, светлы, хоць і ў гэтым свеце ёсць гора, страты, расчараванні. Такая інтанацыя пісьменніка ў фільме, на жаль, знікла. Вось як трактуюцца, напрыклад, два вельмі істотныя эпізоды. Герой фільма... даведваецца... што яго бацька памёр. Паўстоўскі заўсёды... стрыманы, далікатны ў адлюстраванні такіх момантаў жыцця герояў. Але ўсё ж у апавяданні ён паказвае лаканічнымі сродкамі гора Патапава. Аўтары фільма аказваюцца "звышдалікатнымі": яны ўвогуле амаль не паказваюць рэакцыі героя. І гэтая звышдалікатнасць абарочваецца абыякавасцю да пачуццяў герояў. Яшчэ больш дзіўна вырашаны фінальны эпізод, дзе Таццяна Пятроўна... чамусьці з нейкім надрывам, нават істэрычна рэагуе на пісьмо Патапава з прызнаннем у каханні. Нічога падобнага... немагчыма ў... мастацкім свеце [пісьменніка]... Паўстоўскі заўсёды пакідае сваім героям надзею... Фільм жа пакідае ўражанне засмучанасці, нават прыгнечанасці" (Зайцава Л. Калі знойдзены пункт гледжання // МБ. 1984. № 10. С. 40, 49).

Библиография: Калейдоскоп [Интервью с Л.Савельевой] // Кино [г.Рига]. 1984. № 3. С. 31; Фральцова Н. Пераадоленне інерцыі // МБ. 1985. № 4. С. 50; Росцікаў Я. Час дэбютаў, або Ці патрэбны "Дэбют" // МБ. 1985. № 8. С. 53.

A film novella after K.Paustovski's story under the same title about love during the war. REVIEWS: the landscapes of the Russian winter, the mysteriousness and picturesqueness of the interior are beautifully conveyed; light and color are full of meaning, and only the characters remain "inanimate objects" in the "speaking" world of things; with the lack of psychological content, and the truthfulness of the life of human soul, the graphic aesthetics borrowed from *The Lands of Others* (where F.Kuchar was also the director of photography) remains only a beautiful decoration; as is often the case with other directors who make their debut in the cinema, the stumbling-block here is the work with the actors, especially popular and gifted ones; the world of human relations in the writer's works is always high, elegant, poetic, kind and bright, though it also has sorrows and losses, but this intonation disappeared in this film; the director who worked in the documentary cinema in the past did not manage to come out the winner in his "combat" with classical prose, nor did he manage to display his individuality.

ЧЕРНЫЙ ЗАМОК ОЛЬШАНСКИЙ (ЧОРНЫ ЗАМАК АЛЬШАНСКІ) (THE BLACK CASTLE OF OLSHANY) — цв., обычн., 14 ч. (2 сер.), 3640 м (1-я сер. — 1824 м, 2-я сер. — 1816 м), 133 (67+66) мин., в/э 10.VIII.1984 г.

По заказу Государственного комитета СССР по телевидению и радиовещанию.

Сц. В.Короткевич; реж. **Михаил Пташук**; оп. Т.Логинова; худ. В.Назаров; комп. С.Кортес; звукооп. С.Чупров; втор. реж. Л.Чижевская; втор. оп. В.Калинин; худ. по кост. Э.Семенова; худ.-грим. А.Журба; худ.-декор. А.Перевеслов; монт. Е.Волкова; ред. И.Дылевский; пиротех. В.Зимноха; дир. Р.Шапиро. В ролях: В.Евграфов (Космич-Валюжинич), Р.Крилавичюте (Сташка-Гордислава), Э.Марцевич (Марьян), Л.Марков (Лыгановский), Г.Гарбук (Лопотуха), С.Пятронайтис (Высоцкий), Ю.Катин-Ярцев (Мультан), Г.Кураускас (Хилинский), И.Васильев (князь Витовт), М.Матвеев (ловчий), З.Стомма (Пахольчик), П.Юрченков (Змогитель), Ю.Ступаков (председатель), И.Мацкевич (Гончаренок), А.Рахленко (Клепча), В.Лебедев (Станкевич), Н.Розанцева (жена Лопотухи); Лада Губская, С.Мациевский, П.Рождественский, А.Беспалый, И.Бондарь, Г.Волчек, Б.Докальская, Н.Жуковская, А.Зимина, Н.Зорин-Табашников, В.Кадыров, Е.Кравченко, О.Лысенко, А.Мовчан, Л.Мордачева, Д.Наливайчук, Л.Павлючик, Н.Пашкевич, Б.Петрунин, Л.Романов, В.Сичкарь, Н.Смирнов, Г.Четвериков, Ю.Шульга, В.Шнудейко, трюки исполняли В.Жариков, И.Березовский, А.Покрамович.

Исторический детектив.

Телеэкранизация по мотивам романа белорусского писателя Владимира Короткевича (1979—1980).

Историк Антон Космич, увидев по ТВ хронику преступлений фашистов во время Великой Отечественной войны, вспоминает о событиях тридцатилетней давности, происшедших в первые послевоенные годы на Западе Беларуси... Его фронтовой друг, тоже ученый Марьян однажды приносит ему старинную белорусскую книгу и говорит, что его хотят убить из-за нее. Антон не верит. Марьян рассказывает, что нашел эту книгу в Ольшанах у сторожа замка деда Мультана; замок принадлежал древнему и самому богатому когда-то в Беларуси роду князей Ольшанских, который внезапно обеднел в начале XVII века, что совпало с гольшанским восстанием, которое возглавлял молодой Валюжинич, заставивший магнатов дать огромные деньги на оружие для повстанцев; примкнувший к нему князь Ольшанский предал его и захватил казну восстания, но Валюжинич успел уйти с женой князя Гордиславой. Космич не видит связи между событиями истории и преследованием Марьяна. Продавец табачного киоска Пахольчик, у которого Антон и Марьян обычно покупают папиросы, советует им бросить курить. Космич обнаруживает в книге документ с зашифрованным сообщением о кладе, которое ему удается частично расшифровать. Вскоре Марьян погибает при загадочных обстоятельствах, о чем Антон узнает от следователя Хилинского. Космич едет в Ольшаны, чтобы разгадать мучающую его тайну. Дед Мультан рассказывает, что последний из рода Ольшанских в 1939 г. уехал и вывез почти все; оставшееся (картины, старые вещи) дед собрал в своей сторожке; в 1941 г. Ольшанский вернулся с немцами, а в 1944 г. бежал с ними, спалив дворец; где награбленное во время войны и древнее богатство, — неизвестно. Дед Мультан показывает Антону единственного оставшегося в живых свидетеля расправы фашистов над жителями деревни — онемевшего и потерявшего память Людвика Лопотуху. Председатель колхоза пытается разбирать и так полуразрушенный замок на кирпичи для постройки коровника. Против этого выступают местный учитель Змогитель и молодой археолог Сташка Речиц. Космич присоединяется к ним, что вызывает агрессивную реакцию местных жителей Высоцкого и Гончаренка. Вместе со Сташкой Антон пытается найти место захоронения клада, но действуют они почти вслепую. Однажды у него возникают видения о событиях прошлого, где он — в образе Валюжинича, а Сташка — в образе Гордиславы... После подавления восстания Валюжинич и Гордислава, любящие друг друга, решают бежать, забрав казну восстания, чтобы вернуться с оружием. Княжеская погоня настигает их... Во время очередного спуска в подземелье происходит обвал. Сташка в отчаянии: они никому не сказали, куда пошли. Антон обещает найти выход.

Их спасает дед Мультан, которого привел Лопотуха. Вернувшись в город Космич встречается со следователем: он убежден, что его преследуют те же люди, что и Марьяна, и обвал не случаен. Но тот не может ему помочь: в области тревожная обстановка, не хватает людей. У табачного киоска Антон встречает их общего с Марьяном знакомого доктора Лыгановского, жалуется ему на недомогание (симптомы напоминают то, что происходило с Марьяном), раздвоение сознания, вызывающее видения. Тот предлагает лечь к нему в клинику, а когда Антон отказывается (он должен довести дело до конца), обещает приехать в Ольшаны и понаблюдать его на месте. Дома у Космича случается еще одно видение... Ловчий докладывает князю, что едет копный судья Станкевич для ревизии княжества. Тот отпускает беглецов и говорит судье, что не догнал их... Вернувшись в Ольшаны, Антон говорит Сташке, что не убежден в существовании клада: при ревизии сокровища не были внесены в опись: значит, их увезли Валюжинич и Гордислава. Сташка сообщает, что, согласно легенде, они были схвачены во второй раз. Они находят ошибку в расчетах: клад в другом месте. Когда Антон вечером провожает Сташку, на него в темноте нападает кто-то с ножом (это Высоцкий). Им удается убежать. У Космича еще одно видение... Схваченных во второй раз Валюжинича и Гордиславу замуровывают в подземелье заживо вместе с сокровищами, поскольку князь не может ими сейчас воспользоваться из-за немилости короля. Всех свидетелей убивают... Увидев приехавшего Лыгановского, Лопотуха приходит в страшное возбуждение, бросается на Высоцкого, а потом убегает. От потрясения к нему возвращается память... Немцы ведут людей на казнь. Среди карателей Лыгановский в форме немецкого офицера и Высоцкий в форме полицейского... На льняном поле Лопотуху настигает пуля. Высоцкий и Гончаренок нападают на Космича, но их арестовывает подоспевшая милиция во главе с Хилинским. Тот рассказывает Антону, что убит Пахольчик, а папиросы оказались отравлены каким-то растительным ядом. Лыгановского (Космич уже догадался, что он — последний из Ольшанских) приводят в подземелье, где находится клад. Выясняется, что он, используя подручных, убирая с их помощью лишних свидетелей, пытался добраться до древних сокровищ и архива гестапо, где были документы, подтверждающие его связь с фашистами... Космич размышляет: тогда он убедился, что возмездие все же есть.



Г.Гарбук — Лопотуха

"Каб сказаць так мала, не трэба было, напэўна, займаць увагу гледачоў аж тры гадзіны... Стваральнікі фільма прапануюць шэраг невыразных, нецікавых дыялогаў, сцэн вакол таямнічага скарбу... Пазбаўленым мімікі, эмацыянальнага выразу мы бачым яго [Космiча] на працягу ўсяго фільма. Ніяк не прымаеш да веры, што гэты чалавек здольны разгадаць таямніцы стагоддзяў, нягледзячы на перашкоды і пагрозы... Кінематаграфісты, відавочна, захапіліся дэтэктыўным жанрам літаратурнага твора. Але [там]... дэтэктыў пабудаваны вельмі складана, мае шмат разгалінаванняў... Зразумела, кінематаграфісты... вымушаны былі палегчыць жанравую будову рамана... Пры гэтым... і не заўважылі, як усю ўвагу ўдзялілі форме, а пра змест забыліся. А зрабіць арганічную, лёгкую форму, добрую для ўспрымання сюжэтную схему на аснове такога складанага па пабудове [рамана]... немагчыма без утрымання галоўных тэматычных стрыжняў... За старонкамі [твораў Караткевіча]... паўстае нераўнадушны да свайго краю, яго гісторыі чалавек. У рамане... пісьменнік спрабуе гаварыць і аб сваіх сучасніках... аб маралі дваццатага стагоддзя... разважае аб жыцці "перад тварам кахання, перад тварам вар'яцтва, перад тварам смерці самой". Разгадаць гэты літаратурны дыялог, на жаль, не здолелі кінематаграфісты" (Якімава Н. Погляд сучасніка ў мінулае // ЧЗ. 2.VI.1984).

"...Фільм не атрымаўся... У першую чаргу з-за пастановачных пралікаў... рэжысёрскай неахайнасці... Тым, хто не чытаў кнігі, цяжка разабрацца, што да чаго... Няма таго адчування рэальнасці жыцця, якім заўсёды вылучаецца сапраўдны твор мастацтва... Нямала... і гістарычных недакладнасцей. Тут памылкі больш сур'ёзныя, нават недаравальныя. У кнізе дзеянне адбываецца ў 60-я гады, у фільме падзеі перанесены ў 50-я. Але адкуль тады... археолагі на Беларусі?.. Творы Ул.Караткевіча ў значнай ступені прыцягваюць чытача сваёй свежай, сакавітай, прыго-

жай мовай... Таму ці не варта было і фільм зняць на мове арыгінала: адразу выйгралі б і персанажы, і нейкі больш глыбокі сэнс займеў бы сюжэт... Але трэба адзначыць і дасягненні аўтараў карціны. Вельмі ўражвае адлюстраванне падзей апошняй вайны... Вось каб увесь фільм быў зроблены з такім псіхалагізмам і напружаннем, з такой жыццёвай праўдай!" (Міклашэвіч І. Што ж адбылося? // ЧЗ. 2.VI.1984).

"[Творы] Караткевіча... дапамагаюць... лепш зразумець, што такое беларусы, Беларусь, зразумець нашу гісторыю... Раман... не толькі пра чорныя справы... у замку. Раман — і пра сучаснасць, пра наша стаўленне... да помнікаў матэрыяльнай і духоўнай дзейнасці нашых продкаў... Але ад таго, што стваральнікі... стужкі паказалі гледачам дагледжаны (дарэчы, белы) украінскі замак, нікому не стала сорамна за тое, што можна пабачыць яшчэ і зараз у Сынковічах, Крэве, Гальшанах. Пісьменнік... уздымае актуальныя пытанні, якія абмяркоўваюцца і вырашаюцца сёння на розных узроўнях, а ў фільме гэта праблема ігнаруецца. Тут — першае грунтоўнае разыходжанне паміж мэтамі і задачамі рамана і... карціны. Ствараецца ўражанне, што ў кінаверсіі вырашылі не ўлічваць шматлікія фактары, якім У.Караткевіч надае выключнае значэнне... Гэтыя фактары — праўда часу, праўда аб гістарычнай асобе, праўда падзеі, праўда характару... Ахвяраваць верагоднасцю факта дзеля мастацкасці можна... у пэўных межах... Асабліва ў тых выпадках, калі справа датычыць гістарычных асоб. У фільме актыўна выкарыстоўваюцца партрэты з вядомай нясвіжскай галерэі... Магчыма, кінематаграфісты разлічвалі на недасведчанага гледача?.. Чыста ўмоўна выглядае скарб... На экране... вартая жалю кучка манет і яшчэ нейкай залатаватай пацярухі. Ці варта было дзеля гэтага ўсчыняць старажытна-сучасную дэтэктыўшчыну?.. Ды дзеля такой дробязі беларуска-літоўскія магнаты і пальцам не паварушылі б... У.Караткевіч, даводзяць нам, рамантык. А што такое рамантызм? Незвычайныя сітуацыі і калізіі, у якіх выяўляюцца незвычайныя якасці чалавека. Незвычайныя яны таму, што не кожнаму з рэальных людзей уласцівыя. Але ж падзеі і характары ў творах рамантыкаў верагодныя, г.зн. годныя веры. Рамантычны герой — гэта чалавек перш за ўсё ўзнёслы. Такі Космiч-Валюжыніч: вельмі чулы, страсны, абвострана справядлівы, часам сентыментальны, поўны бязмернай любові да сваёй Бацькаўшчыны. У фільме гэтыя якасці героя зусім невыразныя. У выкананні В.Яўграфава Космiч-Валюжыніч яшчэ і цвёрды, практычны, ледзь не "вестэрнаўская" натура, яго душэўная работа аніяк не выдае сябе. Атрымаўся эклектычны вобраз... Сташка-Гардзіслава... болей падобная да выхавальніцы дзіцячага садзіка, чым да абветранай ды выпечанай на сонцы прыгажуні-археолага... У Сташкі адабралі самае галоўнае — каханне. Без яго і без работы, якая яднае яе з Космічам, эмацыянальнае напружанне ў фільме штучнае, найгранае, незразумелае гледачу... Ёсць, аднак, у кінаверсіі... адзін вобраз, якому верыш адразу і да канца... Г.Гарбук зрабіў усё, каб сваёй эпізадычнай (!) роляй нямка (!)... выратаваць гэты... кінатвор, сканцэнтраваць у сабе адкінуты (ці незразуметы) дух рамана... [Увогуле ж] мастацкая логіка першакрыніцы настолькі разбурана, што гэты твор толькі ўмоўна можна назваць фільмам паводле рамана" (Дубавец С. Мастацкая ўмоўнасць і вынік працы // ЧЗ. 21.VI.1984).

"[Пісьменнік] пастаянна і паслядоўна звяртаўся да нацыянальнай гісторыі, рамантычна адлюстроўваючы яе падзеі і выкарыстоўваючы пры гэтым свядома і адкрыта асаблівасці вострасюжэтнага апавядання, ствараючы... гістарычныя дэтэктывы. Адкрытасць выкарыстання пісьменнікам жанравай формы, стылістычнага прыёму хацелася б падкрэсліць асабліва... Караткевіч свядома рабіў стаўку на займальнасць... выкарыстоўваючы "самы моцнадзеючы сродак", як называў дэтэктыў С.Эйзенштэйн, для прыцягнення нашай увагі да нацыянальнай гісторыі... Займальнасць адыгрывае ў папулярнасці твораў Караткевіча ролю не меншую, чым "праўда часу, праўда аб гістарычнай асобе, праўда падзеі, праўда характару"... Не ўсё ўдалося ў створанай Караткевічам складанай кампазіцыі і мудрагелістай сюжэтнай вязі (нездарма ёсць у пачатку рамана хітраватая агаворка аб "даведзеных збольшага да ладу нататках"), але ў пісьменніка была дакладная мастацкая мэта і.. унутранае адзінства стылю, якое прымушае чытача не заўважаць некаторых дробязей або "даравацъ" іх аўтару. Такой свабоды ў абыходжанні з матэрыялам, такога адзінства "вялікага стылю" няма, на жаль, у фільме... Рэжысёр усведамляў складанасць творчай задачы... Сфармуляваў яе ён наступным чынам: "Паспрабаваць уціснуць (!) змест вялікага рамана ў двухсерыйны кінафільм і пры гэтым не згубіць істотныя для пісьменніка матывы... вычленіць (!) з рамана найбольш актуальныя ідэі і сюжэтныя лініі, здольныя ўсхваляваць (!) гледачоў", і вывад: фільм — "фантазія на тэму рамана". Ужо ў самой гэтай фармулёўцы прыкметны пэўныя супярэчнасці... Вельмі мала выкарыстаны ў фільме закадравы голас героя, яго ўнутраны маналог, прыём інтраспекцыі. Ён не становіцца кампазіцыйнай асновай. А раман жа поўнасцю "расказан" ад першай асобы. Пэўная аб'ектывізацыя ў кіно ў параўнанні з літаратурай немінучая. Але тут у выніку страчана ўнікальнасць інтанацыі апавядання ў Караткевіча... Рэтраспекцыі... таксама вельмі аб'ектывізаваныя... Кампазіцыя фільма будуецца зыходзячы перш за ўсё з задачы перадаць інтрыгу першакрыніцы. Гэтай жа задачы падпарадкаваны і існаванне ў фільме амаль усіх персанажаў, і іх трансфармацыі, што робіць іх службовымі фігурамі... Не ўлічана яе [фабулы] змястоўнае значэнне... У Космiча і ў Лыганоўскага ў рамане — надзвычай сур'ёзныя адносіны да гісторыі. І ўся фабула служыць там доказам правільнасці першага і "праказы сумлення" ў другога... Усе, хто чытаў раман, безумоўна, звярнулі ўвагу на гумарыстычныя фарбы... на ўзнікаючую часам іранічную інтанацыю, на самаіронію героя... Гэта сучасны рамантычны стыль: пісьменнік... разумеў немагчымасць захаваць у сучасным рамане пастаянную прыўзнята-ўзвышаную інтанацыю і таму будаваў апавяданне на кантрастах... Гэтай уласцівасці стылю Караткевіча эквівалент у фільме не знойдзены. А гэты стыль — адлюстраванне светаадчування героя ды і самога аўтара. Таму не можа задаволіць амаль пастаянна змрочная інтанацыя фільма, якая выклікае адчуванне эмацыянальнай аднастайнасці" (Зайцава Л. Гісторыя не церпіць марнаслоўя // ЧЗ. 7.VIII.1984).

"Атрымалася яўная супярэчнасць паміж складанай мастацкай задачай і сродкамі яе вырашэння. Тым не менш М.Пташука ніяк нельга абвінаваціць у абмежаванасці мастакоўскага бачання, ён умее "чытаць" літаратуру на экране... Новая [яго] работа прымушае гаварыць... пра сутыкненне творчых і вытворчых інтарэсаў... Цяпер пра сам фільм... Аблічча героя... зусім не "гераічнае"... У яшчэ большай ступені пазбаўлены "гераічнасці" сябар Антона Мар'ян... [Ён] напоўнены прадчуваннем бяды. І гэтая трагічная інтанацыя падкрэсліваецца ўсімі выяўленчымі кампанентамі... Мроі Антона пастаўлены ў лепшых традыцыях гісторыка-рамантычнай драмы. Паэтычны візуальны свет, які стварае на экране Т.Логінава, не стасуецца з прывычнай вобразнай трансфармацыяй рэальнасці. Яе камера быццам пранікае ў гэты свет, робіць яго рэчыўным, матэрыяльным... Рэчыўнае, звычайнае вырастае да значэння сімвала... Рэканструкцыя аддаленага стагоддзямі мінулага не праходзіць, аднак, бясследна для зададзеных стылістыкі і жанру... Адбываецца лёгкі збой тэмпарытму... Колькі аналагічных, жорсткіх у сваёй аголенасці эпізодаў [як эпізод знішчэння фашыстамі людзей у замку] паўтаралася ўжо ў шматлікіх фільмах ваеннай тэматыкі! І тут рэжысёр цытуе сябе з папярэдняй работы. Падкрэслены натуралізм гэтага эпізоду некалькі парушае гармонію задумы, перашкаджае ўзнікненню ў аўдыторыі пачуцця суперажывання... Паводле законаў "вострага" жанру фінал павінен быць настолькі нечаканым, каб глядач... доўгі час здзіўляўся аўтарскай выдумцы... Але прадавец цыгарэт... змрочны ў сваім пазнавальным "ліхадзейскім" абліччы Лыганоўскі... усё гэта "карты", што да часу раскрываюць аўтарскую задуму... Стылістычная няроўнасць, не да канца аргументаваная неабходнасць звароту да такой тэматыкі патрабавалі дадатковых "доказаў з боку". Так з'явіўся ў фільме чацвёрты часавы пласт — сёння... Такая архітэктоніка... фільма настолькі склада-

ная, што... губляюцца канкрэтныя чалавечыя твары, канкрэтныя персанажы" (Фральцова Н. Каб крочыць у заўтрашні дзень // МБ. 1984. № 10. С. 53—54).

Библиография: Павлючик Л. Тайны черного замка // ТиР. 1984. № 2. С. 21—23; Паўлючык Л. І сплятаецца гісторыя з сучаснасцю // МБ. 1984. № 4. С. 48—49; Шырокая Т. Вызначаючы галоўнае // ЧЗ. 2.VI.1984; Раманава Н. Кароткі шлях да Караткевіча // ЧЗ. 21.VI.1984; Зайцева Л. Культурное наследие и современный кинематограф // ЭиК. С. 118—126; ВЗЭ. С. 10; КіЛ. С. 122—126.

A historical detective after the famous Belarusian writer V.Korotkevich's novel about digging for buried treasures in an old castle in the post-WW II years. Directed by the famous Belarusian film director M.Ptashuk. REVIEWS: Korotkevich's books help to understand what the Belarusians, Belarus and her history are like, but in this book he also deals with the morals of the 20th century, people's attitude to the treasures of material and spiritual culture; the writer defined the genre himself consciously relying on entertainment and using it in order to draw public attention to the problems of national history; the writer did not manage to achieve all his aims, but he had a clear goal and inner unity of style; the director's approach to the adaptation reveals his contradictions; the film's structure (four time layers) is so sophisticated that the characters' concrete features are lost; little use was made of the protagonist's inner monologue which resulted in the loss of the writer's unique intonation; the retrospections are too much objectified; consequently, the composition is intended to render a detective plot; there are many historical inaccuracies, the main being that the action is transferred from the 1960's into the 1950's; one is impressed only by the sequences showing the Great Patriotic War; the Belarusian actor G.Garbuk did his best to save the film by playing the part of Lopotukha, a deaf man who lost his memory during the war: the scene when his face is lit up with a slight remembrance of the past is symbolic and is the best in the whole film; humorous colors were of great importance in this romantic novel: the writer used contrast as a compositional principle; the film provided no equivalent to the style which reflected the attitudes of both the protagonist and the writer himself.

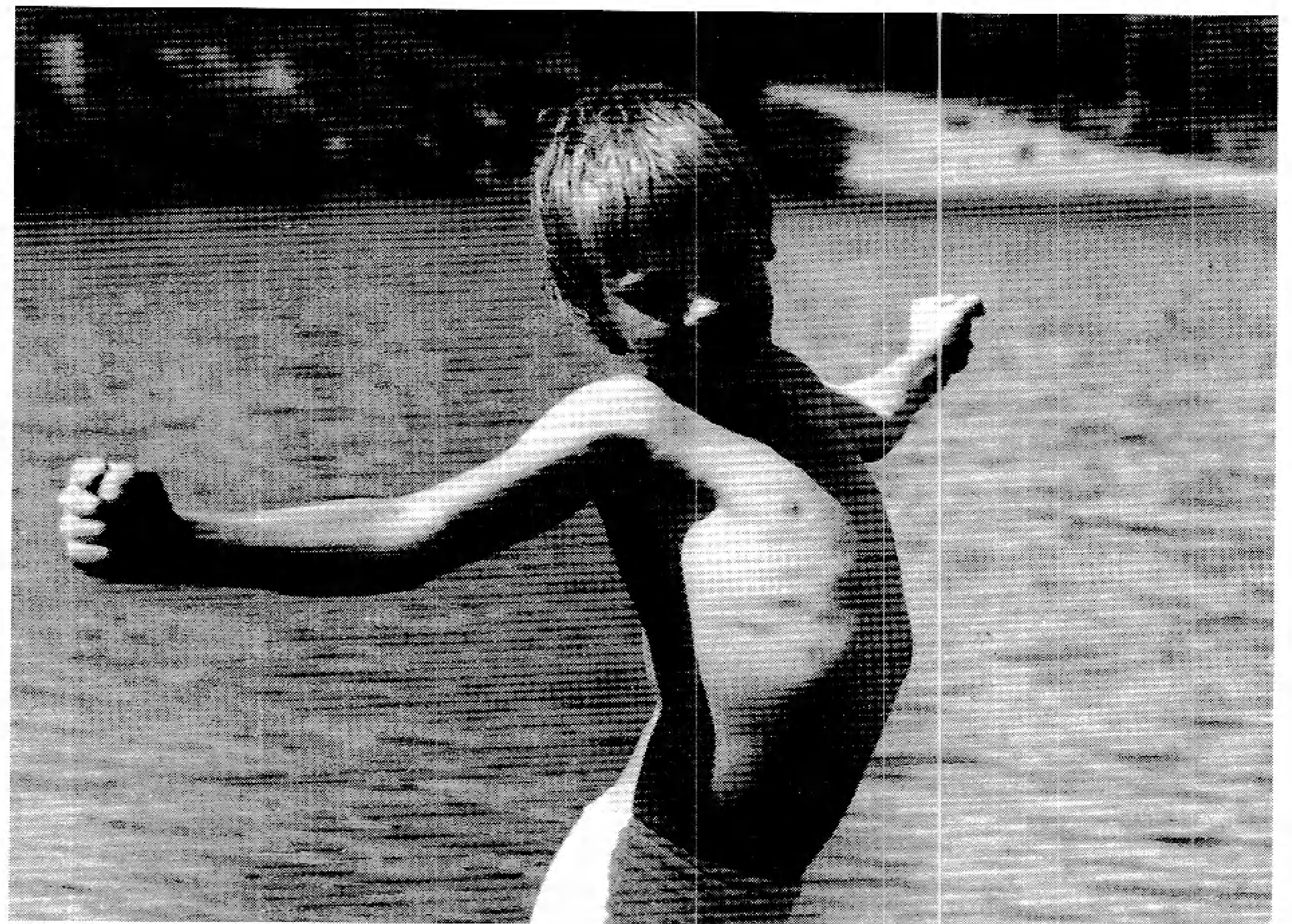
ЭТОТ НЕГОДЯЙ СИДОРОВ (ГЭТЫ НЯГОДНІК СІДАРАЎ) (THIS VILLAIN SIDOROV)

— цв., обычн., 7 ч., 1754 м, 64 мин., в/э 21.V.1984 г.

Сц. А.Шуров [Марьямов]; реж. **Валентин Горлов**; оп. Ю.Елхов; худ. А.Верещагин; комп. В.Давыденко; тексты песен А.Шурова; звукооп. С.Шухман; монт. Л.Микуло; худ. по кост. Е.Курмаз; худ.-грим. Н.Немов; втор. реж. А.Лейзенберг, Р.Мирский; втор. оп. А.Абадовский; ред. Р.Романовская; дир. С.Бартош. В ролях: Владик Сухачев (Сидоров), Таня Мартынова (Стулова), В.Лиходей (Валентина), В.Новик (Сомов), С.Арцибашев (Василий Трофимович); М.Барабанова, А.Беспалый, В.Букин, В.Дятлов, Н.Карпов, В.Захарьев, Е.Облеухова, Н.Красильникова, В.Фокин, М.Шиманская, Янус Вялья, Кирилл Головко-Серский, Виталий Панов.

Детская эксцентрическая кинокомедия.

Пролог. Василий Трофимович, начальник городского летнего лагеря с краеведческим уклоном, сообщает воспитателям Валентине и Диме Сомову, что к ним направлен некто Сидоров — хулиган и лоботряс. Алеша Сидоров упускает скейт, который подхватывает мальчишку постарше, и тот несется с нарастающей скоростью по городу. Потом он гонится за Алешей, и тот прячется за забором лагеря. В запаснике музея, где заседают воспитатели, подобранный Сидоровым на улице кот Фома выпрыгивает из его сумки на стол — разбивается ваза. **Глава 1: "Не выйдет, Сидоров!"** Председатель совета отряда Ирочка Стулова заявляет Алеше, что знает: он что-то задумал, только не выйдет — она про все расскажет. Алеша читает стихи про ябеду-корябеду. Сидорова разбирают на педсовете. Он объясняет, что это эпиграмма. **Глава 2: "Осторожно — эпиграмма!"** Василий Трофимович просит Алешу почитать свои стихи. Тот читает переделанного Пушкина. **Глава 3: "Как жить дальше?"** С Сидоровым пытается поговорить Сомов. Алеша предлагает стихи для Валентины, в которую Дима влюблен. **Глава 4: "В старину все так делали"**. Алеша фантазирует: Валентина на балконе в старинном наряде, Дима лезет к ней по лестнице. Но его зовет Стулова: надо готовиться к концерту. **Глава 5: "Как тебе не стыдно, Сидоров!"** Алеша — главный организатор концерта. Василий Трофимович хвалит его. Но в финальном номере есть намек на отношение Димы к Валентине. Та произносит заглавные слова. Алешу посылают чистить картошку. **Глава 6: "Умные руки"**. Сидорову помогает Василий Трофимович, чтобы тот смог, как остальные, пойти в зоопарк. Алеше же представляется, что ему помогают три богатыря. В зоопарке Василий Трофимович случайно говорит стихами, и Сидоров предлагает играть в буриме. Экскурсовод рассказывает про экспериментальное совмещение кота со львом. **Глава 8: "Кот Фома и эксперимент века"**. Сидоров спасает Фому. Экскурсовод считает, что эксперимент сорван. Все бросаются в погоню за Алешей и Фомой. **Глава 9: "Он еще и рисует!"** Выпущена стенгазета с карикатурой на Сидорова. Он считает, что сделал бы лучше, и подтверждает это делом. Весь лагерь играет в буриме. Василий



В.Сухачев — Сидоров

Трофимович считает, что они видят Сидорова не в том ракурсе. Мальчик предлагает Алеше бросить бумеранг. **Глава 10: "Бумеранг, который не возвращается".** Бумеранг влетает в окно запасника и производит немало разрушений. Все отворачиваются от Алеши. **Глава 11: "Любят или не любят?"** Сидоров фантазирует, что исчез и его ищут воспитатели и три богатыря. **Глава 12: "День открытых дверей и разбитых окон".** Василий Трофимович показывает родителям лагерь. Алеша объясняется с Ирочкой. Валентина говорит о Сидорове как о трудном ребенке. Его родители возражают: Алеша отлично закончил четвертый класс, ходит в кружок юннатов, организатор музея юных следопытов. Валентина напоминает про бумеранг. Папа не верит, что он полетит, бросает и — разбивает окно. Мама кричит — бежим! Под песню о взрослых, которые когда-то были детьми, веселятся дети и родители. **Вместо эпилога: "Не ждали!"** В лагере появляется настоящий хулиган Сидоров (мальчишка из пролога) и спрашивает, кто собрался его перевоспитывать? Алеша, ответив — он, направляется с Фомой к нему.

"Пастаноўшчыку сцэнарый... здаваўся вясёлым, свежым па сюжэту і фабуле... Прыцягвалі праблематыка... новая форма арганізацыі дзіцячага адпачынку... творчы і фармальны пачатак у працы выхавацеляў... далікатныя аспекты адносін дарослых да дзяцей... небяспека бюракратызму ў піянерскай рабоце... Гэтыя "патроху пра многае" спарадзілі не шматпланавасць... а скорагаворку і павярхоўнае слізганне па жыцці... Заблытаны, хаатычны сюжэт не дазволіў аб'яднаць у адно цэлае фантастыку і рэальнасць. На думку аўтараў, іх... камедыя павінна быць падобнай на дзіцячую гульню. А ў гульні ўсё магчыма... У карціне ж усё звалена ў агульную кучу: і рэальнасць, і фантастыка, і песні, і танцы, і пагоні, і непаразуменні, а ў выніку — бязглуздзіца, штурханіна, стракатасць. І знята гэта невыразна і сумбурна. Каб звязаць канцы з канцамі, пастаноўшчыкі выносяць эпізоды фільма ў асобныя навелы... Рэжысёру... не хапае вопыту мантажу і канструявання знятага матэрыялу. Каб надаць фільму дынамічнасць, аўтары загрувашчваюць сюжэт трукавымі эпізодамі. Напрыклад, тут можна ўбачыць перанесенага ў нашы дні люм'ераўскага "палітага палівальшчыка".. Замест тортаў, якімі закідвалі адзін аднаго на зары кіно, тут у ход ідуць вёдры з фарбай... Можа, адзінай вартасцю... фільма з'яўляецца падбор выканаўцаў на дзіцячыя ролі. На абаяльнасці У.Сухачова... Т.Мартынавай... і яшчэ некаторых юных "артыстаў" і трымаецца ўся стужка. Што ж датычыць дарослых акцёраў, то ім... проста няма чаго іграць" (Крупеня Я. Расчараванне ля экрана // Звязда. 8.VIII.1984).

"Аператар... стварае каларытны, прасякнуты святлом фон... Многа на экране і па-мастацку знятых эксцэнтрычных кадраў, якія ўзмацняюць камедыйны жанр. Але... З першых жа эпізодаў зразумела, што добрыя ўчынкі станоўчага Сідарава не вяжуцца з ярлыком "нягодніка". Тым больш дзіўнай выглядае рэакцыя дарослых, якія існуюць нібыта ў "краіне дурняў"... Нядрэнная тэма — маральнага здароўя, дзіцячага аптымізму, непасрэднасці — застаецца на ўзроўні канстатацыі" (Фральцова Н. Гэты цяжкі першы фільм // ЧЗ. 19.IV.1984).

"...Авторы успевают "накрутить" немало смешных (а порой и не очень смешных) эпизодов, умело используя многие виды трюковых съемок... Но нельзя не обратить внимания на то, что авторы, увлекшись возможностями забавного анекдота, делают смешное как бы самоцелью, забывая о том, ради чего к нему обратились, что подвергают осмеянию и осуждению... Речь идет об извлечении той нравственной истины, которая способна вдохнуть живую душу в произведение искусства и которая всегда лежит в основе хорошей комедии" (Маркова Ф. Детские были и взрослые небылицы // СК. 5.VII.1984).

"...Аўтары паклапаціліся пра асяроддзе... дастаткова экзатычнае: дзіцячы гарадскі лагер з гісторыка-археалагічным ухілам, што размясціўся на тэрыторыі старой крэпасці, заапарк... Тое, што аўтары імкнуцца стварыць відовішчна яркае асяроддзе, трэба прыняць як умову гульні. Задума сама па сабе дастаткова цікавая для эксцэнтрычнай камедыі... Але... Нават у [гэтым] жанры... (менавіта для дзяцей!) патрэбна захоўваць дакладны маральны пасыл. Гэта тычыцца не толькі эпізоду з бумерангам. Адзінае, што выразна прагучала ў фільме,— гэта сцвярджэнне, якое... выказана ў фінальнай песні (і наогул усім фіналам), што дарослыя не такія ўжо "безнадзейныя", ім трэба толькі ўспомніць, што калісьці і яны былі дзецьмі. Такое падлашчванне да дзяцей, якое сустракаецца ў некаторых дзіцячых фільмах, надта ўжо надакучыла" (Зайцава Л. Калі знойдзены пункт гледжання // МБ. 1984. № 10. С. 49).

"[Фильм] вполне отвечает требованиям [категории "семейное кино"]... Но есть в нем и некая необычность, странность. Ощущается четкая и явная выраженность разных составляющих, разных слоев произведения. Отсюда и его разнонаправленность: каждый слой адресуется отдельной аудитории, к каждому прилагается особый шифр — особое художественное решение... Сцену костюмированного праздника в лагере стоит считать просто подарком авторов... [Режиссер] снял фильм на материале отнюдь не новом в современном детском кино. И он предпринял нетривиальную попытку: попробовал отыграть реминисценции. Режиссер взывает не столько даже к памяти, сколько к чувствам зрителей, что явствует из подбора фильмов-знаков... "Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен", "Сто дней после детства", "Когда я стану великаном"... Дети могут и не обратить внимания на такое решение, а зрители с опытом должны оценить его по достоинству... Поскольку [это]... комедия, в комедийном ключе используется и прием, а чтобы до конца обнаружить его, совсем неожиданно и смешно "переснимается" люмьеровский сюжет "Политый поливальщик". В решении В.Горлова есть очень важный момент — дерзость... [Однако] в данном случае автор... "недобрал" смелости, остроты. Как будто не до конца поверил себе" (Иванова В. "Этот негодяй Сидоров"//Кино — детям. Вып. 1: Будущее начинается сегодня. М., 1984. С. 20—21).

Библиография: Мирлин А. Кинозвезда по объявлению // КП. 27.VIII.1983; НФ. 1984. № 5. С. 8; Васильева И. Этот негодяй Сидоров // Экран детям. 1984. № 5. С. 4—5; Гудилина М. Это все-таки здорово! // СЭ. 1984. № 12. С. 12; Мацвееў У. Быць вартымі высокага прызначэння // МБ. 1984. № 12. С. 4; Бондарева Е. Современник на экране // Неман. 1985. № 6. С. 157; Рыбарев В. Серость еще не сдалась // СК. 2.Х.1986; ВЗЭ. С. 52.

A children's eccentric comedy about adventures in a city Young Pioneer summer camp. REVIEWS: the authors must have been attracted by the problems raised in the screenplay: the new forms of organization of children's leisure, the danger of bureaucratization in Young Pioneer work; the abundance of themes raised in the film resulted not in its multi-dimensional character but in superficiality; the interesting theme of moral health, children's optimism, spontaneity is only stated in the film; according to the authors, the eccentric comedy must be like a children's game where everything is possible but the authors of children's films must also be teachers; in order to add dynamism, the authors pile up scenes full of tricks including the remake of Lumiere's "watered waterman"; the director made an attempt to play up in a comic fashion the reminiscences of the famous films for children *Welcome, or No Trespassing*, *One Hundred Days after Childhood*, etc. (the key to this device is the remade "watered waterman"); children will hardly notice this but experienced viewers will be able to appreciate it; the author's approach is really challenging but this is not enough to make a successful movie.

СОДЕРЖАНИЕ
(Contents)

Справочное издание

ВСЕ БЕЛОРУССКИЕ ФИЛЬМЫ

каталог-справочник

Том 2
Игровое кино
(1971 — 1983)

Авторы-составители:

АВДЕЕВ Игорь Олегович
ЗАЙЦЕВА Лариса Николаевна

Редактор *Г.И.Сергиенко*
Художник *В.Г.Бегун*
Художественный редактор *В.А.Жаховец*
Компьютерный набор — *И.О.Авдеев*
Компьютерная верстка — *О.И.Сильванович*

Подписано в печать с готовых диапозитивов 28.XI.99 г.
Формат 60х84 1/8. Бум. мелованная.
Гарнитура Таймс. Офсетная печать.
Усл. печ. л. 34,88. Усл. кр.-отт. 34,88.
Уч.-изд. л. 49,18.
Тираж 1500 экз. Зак. № 4040
Государственное предприятие издательство "Беларуская навука"
Национальной академии наук Беларуси
и Государственного комитета Республики Беларусь по печати.
ЛИ № 13 от 31.XII.97 г.
220141, Минск, Купревича, 18.
Оригинал-макет и диапозитивы изготовлены ЗАО "ТЭКСАРТ"
220034, Минск, Чапаева, 5. (017) 236-5332, (017) 236-9932.
ЛП № 64 от 24.XI.97 г.
Ордена Трудового Красного Знамени
полиграфкомбинат ППП им. Я.Коласа.
220005, Минск, Красная, 23.

